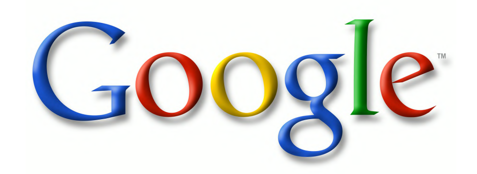


Breitkopf & Härtels
Musikbücher

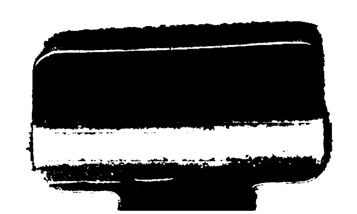
G. Verdi

von

Arthur Neisser

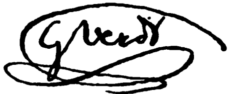
Kleine Musikerbiographien





17-9-21





Verlag von G. Ricordi & Co., Mailand.

Giuseppe Verdi

von

Arthur Neisser

Mit einem Bildnis



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1914

Der Gestalt eines biblischen Patriarchen gleich ragt Giuseppe Verdi aus der modernen Musikgeschichte hervor. Es mag kein Zufall sein, daß es gerade die Romanen sind, denen dieses Patriarchenalter öfters beschieden war, während die deutschen Tondichter zumeist in sehr jungen Jahren grausam aus ihrer Schöpferwerkstatt weggerissen wurden. Wem je das Glück zuteil geworden ist, längere Zeit in den sonnendurchglühten Fluren Italiens zu weilen, wer die heitere, klare Lebenslust der Romanen beobachtet hat, dem wird ein Künstlerleben, wie dasjenige Giuseppe Verdis, nicht mehr als ein so seltenes Wunder dünken, sondern dem muß die Lebenszähigkeit des Meisters als eine Folge dieser klimatischen Heiterkeit Italiens erscheinen. Auch die stillvergnügte, optimistische Philosophie, mit welcher Verdi die mannigfachen düsteren Schicksalsschläge seiner Jugendjahre zu verwinden vermochte, wird man dann eher verstehen.

Aber unendlich wundersam mutet es doch an, wenn man aus den zahlreichen Lebensbeschreibungen, die über den in Italien geradezu vergötterten Meister erschienen sind, die Erkenntnis gewinnt, daß hier die Vorsehung ein Künstlerlos gleichsam von der Wiege bis zum Grabe vor allen Mißhelligkeiten zu bewahren wußte. So konnte sich sein Leben mit einer wahrhaft beglückenden Harmonie ausgestalten, konnte es so abgerundet und schön werden.

Stand doch schon über der Geburt Giuseppe Verdis ein gütiger Stern. Die Kriegsfackel der Franzosenkriege, die in dem Geburtsjahr des Meisters, 1813, sowie 1814 Europa mit ihrem gleißenden Schein überleuchtete, ward auch in die friedlichen Gefilde der Provinz Emilia ge-

worfen. Wer nicht in die Gefangenschaft der Koalitionstruppen geraten wollte, mußte fliehen, und die kriegerischen Horden verschonten auch die kleinen und kleinsten Nester nicht. So kam es, daß Frau Luisa Utini, die Frau des (im Jahre 1785 geborenen) Osteriahalters Carlo Verdi, auf die seltsam kluge Idee geriet, mit ihrem, am 10. Oktober 1813 geborenen Knäblein*) Giuseppe im Sommer des Jahres 1814 in den Glockenturm der Kirche zu flüchten und dort auszuharren, bis die Kosaken aus der kleinen Gemeinde Roncole sich entfernt hätten. Der Klugheit dieser einfachen Frau aus dem Volke verdankt die musikalische Welt die Rettung eines ihrer ursprünglichsten Genies. Wir wollen uns einen Augenblick das Milieu vergegenwärtigen, in welchem Giuseppe aufwuchs, um dessen innezuwerden, daß das wahre Talent sich auch unter den schwierigsten Verhältnissen Bahn zu brechen vermag. Das Geburtshaus Verdis steht heute noch in unversehrtem Zustande in Roncole, ganz dicht an dem Bahnhof der kleinen wackligen Dampfstraßenbahn, die von Parma durch fruchtbare Wiesen-

*) Unter den zahlreichen Verdi-Biographien, die in italienischer, deutscher und französischer Sprache erschienen sind, folge ich hier vorzugsweise den folgenden: Carlo Perinello, G. Verdi (deutsch erschienen im Harmonieverlag, Berlin 1901); A. G. Barrili, Verdi, Vita e opere (Genova, A. Donath, editore 1892); Giuſ. Perosio, Cenni beografici su G. Verdi (Ricordi, Milano); A. d'Angeli, Giuſ. Verdi (Profili Nr. 7) (Formiggini, Genova); O. Boni, Verdi l'uomo, le opere, l'artista (Parma, Battei 1901) und Soffredini, Le opere di G. Verdi (Milano, Aliprandi 1901). Auch die im Reclamverlage (Leipzig) erschienene Verdi-Biographie von Max Chop (32. Bändchen Nr. 5595) konnte ich heranziehen. Weitere Schriften nenne ich von Fall zu Fall. Auffallend ist es, daß verschiedene Biographen (u. a. Perosi, a. a. O. S. 3, sowie Emilio Seletti in seiner Geschichte der Stadt Busseto, La Città di Busseto, Vol. II, Milano, Tip. Bertolotti, 1883, S. 306) den 9. Oktober als Geburtsdatum Verdis bezeichnen, während doch in dem bereits längst bekannten Taufakt deutlich der 10. Oktober zu lesen ist.

gelände nach Bussetо führt. Das niedrige Häuschen mutet eher wie ein Stall als wie eine menschliche Wohnstätte an; man erkennt daraus, eine wie armselige Krämerei es gewesen sein mußte, in der Carlo Verdi den Dorfbewohnern Roncoles und der umliegenden Gehöfte nicht nur Wein, Spirituosen und sonstige Lebensmittel, sondern auch allerlei Kleinkram verkaufte. Es ist bisher nicht gelungen, Genaueres über den Charakter des Elternpaares Verdis zu ermitteln. Wir wissen nur, bzw. wir schließen es aus gewissen Tatsachen, daß sich Carlo Verdi bei seinen Landsleuten großer Beliebtheit erfreute. So hat es der Vater auch durchgesetzt, daß die Dorfmusikanten den Neugeborenen mit lustigen Weisen zur Taufe geleiteten*). Die ahnungsvollen Eltern nannten ihren Sohn „Giuseppe Fortunato Francesco", als wollten sie ihm das Glück in die Wiege legen. Als ein ziemlich stilles Kind wuchs Giuseppe auf. Schon als Knabe mußte er im Laden des Vaters mithelfen; sein höchstes Vergnügen aber war es, dem Spiel der Wandermusikanten zu lauschen, wie man sie noch heute in Italien, besonders in der Heimatprovinz Verdis oft antrifft. Es steht fest, daß einer dieser wandernden Musikanten sich besonders in des Knaben Herz gegeigt hat, so daß Giuseppe mit Ungestüm von den Eltern ein Spinett verlangte. Der arme Vater Carlo erstand denn auch bald (im Jahre 1821) um geringes Geld von einem Pfarrer eines Nachbardorfes ein altes, schon halb zersprungenes Spinett (es steht heute im Verdi-Museum des von dem Meister gegründeten Musiker-Altersasyles in Mailand). Giuseppe — Beppe nannten ihn die Seinigen — improvisierte nun nach Herzenslust auf dem armen alten Instrument darauf los; eines Tages konnte der Knabe eine schöne Harmonie, die er entdeckt hatte, nicht wiederfinden und

*) Siehe Seletti, La Città di Busseto, S. 307.

zertrümmerte aus Wut darüber das Spinett. Daran knüpft sich eine der wenigen, wirklich verbürgten Anekdoten, die sich an des Meisters Leben gekettet haben. Der Klavierstimmer nämlich, der das Instrument mühsam wieder in Ordnung bringen mußte, verlangte, wie aus einem noch heute erhaltenen Schriftstück von seiner Hand hervorgeht, keinerlei Entlohnung für seine Arbeit, weil er, gerührt von dem regen musikalischen Sinn Verdis, darin seinen Lohn erblickte. Stefano Cavaletti hieß dieser feinsinnige Mann*). Trotz alledem wollten die Eltern ihr Kind zunächst dem Dienst der Kirche weihen; aber eines Tages züchtigte ein fanatischer Priester den kleinen Chorknaben Giuseppe, weil dieser, ganz in das andächtige Zuhören des Orgelspieles vertieft, alles um sich herum vergaß und den Ministrantendienst zerstreut versah: da erst dämmerte es in den einfachen Bauernköpfen seiner Eltern auf, daß ihr Sprößling zur Musik bestimmt sei. Baistrocchi, der alte Organist der Dorfkirche von Roncole, brachte Giuseppe die theoretischen Anfangsgründe der Musik und die Elemente des Orgelspieles bei. Bald aber mußten die Eltern das Kind einem einfachen Schuhmacher Pugnatta in dem benachbarten Busseto für bare dreißig Centesimi täglich in „Kost und Logis“ geben; hier erst wurde sein Unterricht in geregelte Bahnen gelenkt. Ein Geistlicher, der Kanonikus Pietro Seletti, selbst übrigens ein ganz tüchtiger Violinspieler, wollte den kleinen Verdi von dem weltlichen Studium der Musik abbringen: als der Priester den Knaben aber eines Tages auf der Orgel von Busseto wunderschön improvisieren hörte, da riet er ihm selbst, Musiker zu werden. Wir müssen unbedingt diese starken geistlichen Beeinflussungen seiner Jugendjahre mit Verdis Frömmigkeit in Zusammenhang bringen, aber wir dürfen wohl auch gleichzeitig aus

*) Siehe d'Angeli, a. a. O. S. 11.

den mancherlei Intrigen, die er in den Kreisen seines Heimatsortes miterlebte, den Keim zu der sarkastischen Weltanschauung emporwuchern sehen, die für den reifen Mann Verdi so ungemein charakteristisch war, und die so oft falsch als „Menschenhaß“ gedeutet wurde.

Verdi erhielt in Busseto bei dem dortigen Organisten Fernando*) Provesi gründlichen Unterricht. Ganz neuerdings beginnt der Stadtsekretär des Rathauses von Busseto, Giacomo Steffanelli, in einer anläßlich des Verdi-Jubiläums gegründeten Zeitschrift „Falstaff“ die Dokumente, namentlich die Briefe, zu edieren, die in Busseto verwahrt sind, und die auf Verdis Jugendzeit endlich ein helleres Licht werfen. Wir erkennen aus einem dieser Briefe**), wie innig Provesi seinen Schüler geschätzt und wie er dessen Ruhmesaufstieg geahnt hat, so daß die Märchen, die von einer Unzufriedenheit Provesis mit Verdi berichten, in sich zusammenfallen.

Der elfjährige Knabe wurde bereits Nachfolger des alten Baistrocchi als Organist in Roncole, und es zeugt für den schon früh in ihm erwachten Selbständigkeitsdrang, daß er allsonntäglich den Weg auf der Landstraße von Busseto nach Roncole zu Fuß zurücklegte, nur um seinen Dienst als Organist (für den er übrigens ganze 36, später gar 40 Lire Jahresgehalt nebst Naturalien erhielt) versehen und um seine Eltern, die er zärtlich liebte, besuchen zu können. In Busseto fand der Knabe einen wahrhaft edlen Gönner in der Person des wohlhabenden Kaufmannes und begeisterten Musikdilettanten Antonio Barezzi. Der unermüdlichen Unterstützung dieses selbstlosen Mannes —

*) Nicht Giovanni, wie bei Chop, a. a. O. S. 17 zu lesen ist. In einem in der Zeitschrift „Falstaff“ (Busseto, 15. Aug. 1913) veröffentlichten Brief unterschreibt Provesi „F. Provesi“.

**) Siehe die Zeitschrift „Falstaff“, Fsz. 1, 15. Aug. 1913, S. 8, woselbst auch ein Bildnis Provesis reproduziert ist.

der übrigens hochmusikalisch war und mehrere Instrumente spielte — verdanken wir den eigentlichen künstlerischen Aufstieg Verdis. In dem Hause des begeisterten Kunstmäzens war der Sitz der von Provesi geleiteten „Philharmonischen Gesellschaft“; Verdi erhielt jetzt ausgiebige Gelegenheit, die Partituren der alten Meister kennen zu lernen, zugleich aber auch seine eigenen Kompositionen zu hören und selbst zu leiten. Denn in diese Jahre, etwa von 1828 an, fallen seine ersten Kompositionsversuche, Ouvertüren, Märsche usw., darunter auch eine 1828 entstandene Ouvertüre für Militärmusik, deren Manuskript gleich anderen im Archiv der Philharmonischen Gesellschaft zu Busseto aufbewahrt wird; Perinello*) hat die Ouvertüre geprüft, darin aber nur allgemeine gute musikalische Anlagen erkannt. So werden wohl auch die anderen Jugendarbeiten dieser Zeit, etwa das Capriccio für Horn oder die „sinfonia“ oder das „Duetto buffo“, Werke, die in einer „accademia vocale e instrumentale“ am 27. Februar 1835 in Busseto aufgeführt worden sind**) — so werden wohl all diese Jugendarbeiten keinen Kunst-, ja kaum einen schwachen historischen Wert beanspruchen können. Unser Urteil darüber wird auf immer nur Vermutung bleiben müssen, da ja Verdi kurz vor seinem Tode diese Arbeiten zumeist verbrannt hat; es müßte denn sein, daß eines Tages die Archivverwaltung der Philharmonischen Gesellschaft in Busseto ihre Schätze der Öffentlichkeit zugänglich macht. Vorerst haben wir anzunehmen, daß sich die Höheentwicklung unseres Komponisten ziemlich spät und ganz langsam vollzogen hat.

Nichts ist ja verwerflicher als sensationelle Geschichtsfälschungen, in denen einem verehrlichen großen Publikum

*) a. a. O. S. 6.

**) Das im Ratsarchiv zu Busseto befindliche Programm dieses Konzertes wurde mir von dem Sekretär des Rathauses, Herrn Stefanelli, in liebenswürdiger Weise gezeigt.

Sand in die Augen gestreut und ihm der falsche Glaube beigebracht werden soll, daß Verdi ein von allen Kämpfen verschonter Glückspilz gewesen sei. Dies trifft ganz und gar nicht zu. Man hat dem jungen Musiker, der zudem schon früh einen eigentümlich kaustischen Witz zu entfalten wußte und ihn namentlich gegen gewisse geistliche Fanatiker anwendete, seine Laufbahn zuerst so sehr als möglich zu versperren versucht, und wer weiß, wohin Verdi ohne seinen getreuen Gönner Antonio Barezzi geraten wäre! In dem vornehmen Hause dieses Mannes wurde der Bauernsohn aus Roncole wie ein eigen Kind behandelt, und er durfte auch mit Barezzis lieblicher und sehr musikalischer Tochter Margherita zarte Bande der gemeinsamen Kunstübung anknüpfen, die später zu einer Vereinigung fürs Leben, freilich auch zu jähem Ende führten. Der Fürsprache Barezzis bei dem Vorstand der „Monte di Pietà-Stiftung" ist es zuzuschreiben, daß Verdi überhaupt seine Studien fortsetzen konnte. Diese Stiftung wurde im 18. Jahrhundert, als die Cholera auch in Italien wütete, begründet, um aus ihren Zinsen begabten Künstlern Unterstützungen zufließen zu lassen. Barezzi setzte es durch, daß das daraus sich ergebende Stipendium im Umfange von 1200 Lire, das sonst auf vier Jahre verteilt zu werden pflegt, an Verdi für zwei Jahre verliehen wurde, und er fügte selbst noch eine eigene Unterstützung hinzu. So konnte sich denn der hoffnungsgeschwellte junge Musiker im Frühling des Jahres 1832 nach Mailand begeben. Sein Lehrer Provesi hatte ihm eine Empfehlung an den Professor Rolla mitgegeben, der ihn seinerseits wieder an Lavigna weiterempfahl. Bei der gestrengen Jury des Konservatoriums, unter der sich auch Professor Basily befand, hatte Verdi jedoch kein Glück: sein Klaviervortrag des Hertzschen Capriccio für Klavier wurde als nicht genügend virtuos erachtet, kurz — Verdi fiel durch! Er erlebte somit eine große Enttäuschung,

die er, wie aus einem Briefe vom Jahre 1862 an einen Freund hervorgeht, zeitlebens nicht verschmerzen konnte; vielleicht hat er daraufhin später die ihm angebotene Ehrenstellung eines Leiters des Konservatoriums von Neapel ausgeschlagen. Äußerlich wurde dieser Mißerfolg des Kandidaten von der Jury damit beschönigt, daß Verdi, der ja schon 19 Jahre alt war, das satzungsgemäße Aufnahmealter von 14 Jahren bereits beträchtlich überschritten hatte. Professor Rolla empfahl Verdi jedoch, trotzdem er zu der Jury gehört hatte, an den Kapellmeister des Teatro filodramatico, Lavigna, weiter, bei dem Verdi nun überaus fleißig Klavier und Kontrapunkt studierte. Der Schüler erreichte bald eine solche Meisterschaft in der Fugenkomposition, daß er einmal das gleiche, überaus schwere Fugenthema spielend bearbeitete, das von keinem einzigen unter den 28 Bewerbern um einen Organistenposten der Kirche S. Giovanni in Monza bewältigt worden war. Die Folge dieses glänzenden ersten Sieges in dem Leben des erwachenden Genius war die an ihn ergangene Einladung des Herzogs Visconti, des Vorstandes der „Philharmonischen Gesellschaft" in Mailand, Haydns „Schöpfung" zu dirigieren. Der junge Kapellmeister löste diese Aufgabe mit solchem Geschick, daß er eine Reihe von ehrenvollen Aufträgen erhielt, darunter nicht nur den, die Aufführung der „Schöpfung" im Hause des Herzogs Visconti zu wiederholen, sondern auch eine Hochzeitskantate für Chor und Orchester zur Vermählung des Grafen Boromeo (1834) zu schreiben. Der Kapellmeister Masini vom gleichen Teatro filodramatico betraute ihn mit der Komposition einer Oper, und „Oberto, Conte di S. Bonifacio" sollte die Frucht dieser Ehrungen*) werden.

*) Der großen Liebenswürdigkeit des Verlagshauses Ricordi (Mailand) verdanke ich es, daß ich die gesamten Opern und sonstigen Werke Verdis mit Muße studieren konnte; den Herren Inhabern

Zunächst freilich veranlaßte ihn der am 26. Juli 1833 erfolgte Tod seines alten Lehrers Fernando Provesi, nach Busseto zurückzukehren, wo — so meinte er wenigstens in seinem Optimismus! — schon alle seiner harrten, auf daß er die freigewordenen Ämter eines Organisten, eines Kapellmeisters und eines Leiters der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft übernehme. Doch ganz so einfach sollte der Verlauf seiner Karriere eben doch nicht von statten gehen. Es hatte sich in Busseto ein Streit der Anhänger Verdis mit den Parteigängern eines einfachen Organisten Francesco Ferrari entsponnen, ein Streit, der zwar nicht so leidenschaftlich ausgefochten wurde wie andere Komponistenscharmützel der Musikgeschichte (weil es sich hier nicht um die Werke, sondern mehr um die Person des Künstlers handelte). Immerhin war die Folge dieser Intrigen, daß Giovanni Ferrari von der Geistlichkeit zum Organisten an der Domkirche zu Busseto ernannt wurde, während die Gemeindeverwaltung — vielleicht mehr oder weniger aus Trotz gegen die Geistlichkeit — zum städtischen Kapellmeister mit einem Monatsgehalt von 300 Lire Verdi erwählte. Zur Aufführung seiner kirchenmusikalischen Kompositionen wurde ihm von den Franziskanern ihre Kirche S. Bartolomeo angeboten. Verdi machte von dieser Einladung ausgiebigen Gebrauch, und die Bürger von Busseto strömten nun in Scharen in die Kirche S. Bartolomeo, um die Messen ihres Lieblings zu hören; die Domkirche

---

der Firma sei an dieser Stelle nochmals für ihr Entgegenkommen herzlichst gedankt. — Vor der Oper „Oberto“ soll Verdi noch ein Libretto, „Rocester“ betitelt, komponiert haben, doch ist es bisher nicht möglich gewesen, Libretto oder Musik aufzutreiben, und auch dem Hause Ricordi ist diese Oper unbekannt (siehe darüber auch Chop, a. a. O. S. 26/27, Anmerkung). Arrigo Boito, Verdis vertrautester Freund, kennt, wie er dem Verfasser dieser Arbeit mitteilte, das Werk nicht einmal dem Namen nach.

blieb von da an fast immer leer. Über diese bisher noch nicht aufgehellten Streitigkeiten wird eine Aufsatzserie aus der Feder G. Steffanellis, betitelt „Giuseppe Verdi e le lotte fra i ‚codini' e i ‚coccardini'" (G. Verdi und die Streitigkeiten zwischen den Reaktionären und den Bürgerlichen), in der Bussetaner Zeitschrift „Falstaff" auf Grund der Archivalien in Busseto die erwünschte Aufklärung bringen. Im Hinblick auf die Entwicklung des Kirchenmusikers Verdi ist es sehr zu beklagen, daß fast alle diese damals entstandenen Werke liturgischen Charakters mit verschwindenden Ausnahmen verloren gegangen sind, so auch ein „Stabat mater"*), das bei einem Vergleich mit dem berühmten „Stabat" aus den letzten Lebensjahren des Meisters gewiß interessante Entwicklungselemente dargeboten hätte.

Diese Jahre — 1834 bis 1836 — gehören auch sonst zu den sonnigsten in des Künstlers Leben; durfte er doch — am 4. Mai 1836 — die von ihm längst innig verehrte Tochter Margherita seines Gönners Barezzi als Frau heimführen. Er bezog mit der jungen, kaum siebzehnjährigen Gattin den Palazzo Rusca in Busseto, wo nun ein wonniges, der Liebe und der Kunst geweihtes Leben begann. Da jedoch die Reibereien mit den Ferrarianern durchaus nicht aufhören wollten und die Arbeit an der Oper „Oberto" sich ihrem Ende näherte, so beschloß Verdi, mit seiner Gattin und den ihm bald bescherten beiden Kindern Virginia und Icilio nach wenigen Jahren, im Jahre 1839, nach Mailand zu übersiedeln. Ob er in diesen Jahren bis 1839 außer an „Oberto" in der Tat an einer Oper „Rocester", zu der ihm Piazza das Libretto lieferte, oder an anderen Kompositionen gearbeitet hat, dies läßt sich vorläufig noch

*) Von Perosio, a. a. O. in der Tabelle der Werke Verdis erwähnt.

nicht mit Bestimmtheit sagen. Erst die in Aussicht gestellte lückenlos vollständige Korrespondenz Verdis mit seinen Freunden und Mitarbeitern, auf Grund von Verdis Briefkopierbüchern, die demnächst auch in einer deutschen Ausgabe*) erscheinen wird, kann darüber, wie hoffentlich auch über manche andere Perioden dieses reichen Künstlerlebens, die gewünschten klaren Aufschlüsse erteilen.

Schon um die Aufführung dieser seiner ersten Oper mußte Verdi jene harten Theaterkämpfe ausfechten, wie sie ihm später noch oft manche bittere Stunde bereitet haben. Das von Piazza herrührende Textbuch allein machte Verdi große Pein, und es ist vielleicht das einzig Zukunftweisende in dieser sonst noch vielfach recht unselbständig anmutenden Oper, daß Verdi schon hier mit großem Scharfblick erkannte, wie sehr das Libretto einer Umarbeitung bedurfte. Aber der Bearbeiter, Temistocle Solera**), konnte an dieser hilflos dilettantischen Arbeit nichts mehr gutmachen. Das Ganze mutet fast wie eine Travestie auf das Textbuch zu Mozarts „Don Giovanni" an; wenigstens zeigt die Gestalt der verführten Eleonora — die mit ihrem Vater, dem Grafen Oberto, an dem Verführer Rache übt — entfernte Anklänge an Donna Anna. In der Musik finden sich stilistische Anlehnungen an Rossini, Bellini, Donizetti und Mercadante; der spätere Verdi, der in diesem Momente noch gleichbedeutend mit dem Verdi des „Ernani" ist, tritt nur in gewissen Aufwärtsführungen der Melodie und namentlich in dem Vokalquartett des zweiten Aktes (das übrigens, wie Monaldi***) erwähnt, erst in letzter Stunde

*) Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

**) Über das Leben dieses sowie der anderen Librettisten Verdis siehe den Aufsatz von Raff. Barbiera „I librettisti e i libretti verdiani" in der Verdi-Spezialnummer der „Illustrazione italiana" vom 5. Oktober 1913, Nr. 40, Jahrg. 40, S. 328—331.

***) a. a. O. S. 14.

vor der Aufführung hinzukomponiert worden ist) sporadisch auf, es sei denn, daß man, wie dies z. B. Soffredini*) tut, in manchen kleinen Zügen, etwa in der Entwicklung der Themen in der Ouvertüre oder in den Staffati der Tenorarie des ersten Aktes schon deutliche Vorahnungen des eigentlichen Verdistiles erblicken will. Tatsache ist jedenfalls, daß das Werk bei seiner, gelegentlich der Verdi-Zentenarfeier in Parma im September 1913 erfolgten Neuaufführung kaum einen Achtungserfolg erringen konnte. Man vermag es heute kaum mehr zu glauben, daß Verdi seinerzeit in Mailand schon nach diesem Erstling ein Messias genannt ward, und daß die Oper elfmal hintereinander gegeben werden konnte, so daß man also das Datum der Erstaufführung des „Oberto“ im Scalatheater zu Mailand, den 17. November 1839, als den ersten Triumph Verdis sich einprägen muß. Dem unbefangenen Beobachter müssen manche Einzelheiten der Partitur, etwa die noch recht organistenhaften Vorspiele zu den Arien, müssen die naiven Durchführungen, die teilweise falsche Deklamation und manches andere als echte Jugendsünden erscheinen: nur die Gestalt Obertos mit ihrem sogar schon leise leitmotivisch geführten Motiv zeigt in ihrer liebevollen Durchführung die Vorliebe Verdis für Bariton- und Baßpartien schon in dieser seiner ersten Baßheldenpartie deutlich ausgeprägt.

Der große Erfolg der Oper beim Publikum der Scala hatte einen jener Kontrakte eines großen Musikers mit seinem Impresario zur Folge, die nur zu oft dem Künstler ebensoviele Ehrungen wie Ärgernisse und Enttäuschungen bringen. Nachdem es der Fürsprache des Impresario Bartolomeo Merelli gelungen war, die Aufführung des „Oberto“ an der Scala durchzusetzen, nachdem auch der Ver-

*) a. a. O. S. 24 ff.

leger Ricordi schon dieses erste Werk für 3000 österreichische Lire gekauft hatte, blieb Verdi nichts anderes übrig, als, schon aus Dankbarkeit, in einen Kontrakt einzuwilligen, demzufolge er in 24 Monaten drei Opern (zwei ernste und eine komische) „liefern“ mußte; für jedes Werk sollte er 4000 österreichische Lire erhalten. Da aber trat des Schicksals Herrscherwille dazwischen und machte dem schwergeprüften jungen Künstler die Einhaltung seiner Kontrakte zur Höllenpein; nicht nur verfiel er selbst in eine schwere Krankheit, so daß er lange Wochen nicht arbeiten konnte und seine Familie in Sorge und Not lassen mußte, sondern auch seine beiden von ihm innigst geliebten Kinder starben kurz nacheinander, und zum Überfluß steckte sich zuletzt auch seine tapfere Frau, die ihm eben noch in der selbstlosesten Weise aus der Not geholfen hatte, am Krankenbett der Kinder an und starb, am 19. Juni 1840, an Gehirnentzündung. Der damals kaum siebenundzwanzigjährige Jüngling stand, während die Morgenröte seines Ruhmes kaum aufzudämmern begann, an der Bahre seiner Jugendliebe — und hatte den Kontrakt in der Tasche, eine heitere Oper zu schreiben! Es zeugt für seine starke künstlerische Gesinnung und noch mehr für sein ehernes Pflichtgefühl, daß er, wenn auch blutenden Herzens, an die Erfüllung seines Kontraktes schritt, und wir dürfen nicht mit ihm rechten, wenn die Frucht dieser traurigsten Periode seines Lebens nichts weniger als reif ausgefallen ist. Vor allem wollen wir nicht aus dem Mißerfolg der Unglücksoper „Un giorno di Regno“ („Ein Tag lang König“) voreilige Rückschlüsse auf Verdis Talent für die komische Oper machen, das er ja später im „Falstaff“ und schon vorher in der komischen Figur des Bruder Melitone in der Oper „La Forza del Destino“ hinreichend dokumentieren sollte. Durchaus irrig ist die Meinung, daß das schlechte Buch den Durchfall der Oper bei ihrer, am 5. September 1840

erfolgten Erstaufführung an der Scala mitverschuldet habe. Zugegeben sei, daß das zugrunde liegende französische Lustspiel von Pineux Duval keinen literarischen Wert besitzt, wie d'Angeli*) behauptet; Felice Romani (1788—1865), der Librettist Bellinis, hat jedoch ein Libretto daraus gestaltet, das sich formell dem Zeitgeschmack — es ist dies die Zeit, da die komische Oper überhaupt sehr in Mode war und u. a. Donizettis „Don Pasquale" entstanden war — durchaus anpaßte. Die Geschichte von dem Kavalier, der einen Tag lang den König von Polen spielt und kraft dieser seiner Machtbefugnis ein paar alte verliebte Narren in die Flucht schlägt, um selbst ein desto strahlenderes Liebesglück zu genießen, ist launig. Was die Musik betrifft, so fühlt man freilich nur an ganz wenigen Stellen der Partitur heraus, daß in dem bekümmerten Gemüt Verdis hie und da ein Blitz seines starken Humores aufleuchtete, so namentlich in den Duetten der erwähnten Spätlinge der Liebe. Der komische Zorn wird à la Bartolo im „Barbier" in absteigenden Sechzehnteln ganz hübsch persifliert, und die Arie „Me lo bevo com' un nuovo" ist, ebenfalls allerdings im Rossinistil gehalten, doch ganz frisch und anmutig gesetzt. Dem Ganzen fehlt indessen trotz des fast andauernd lebhaften und flüssigen Rhythmus der sprudelnde Witz und die neckische Grazie, wie sie nur die innere Frohlaune erzeugen kann. Auch späterhin konnte es diese Oper, die dann in „Il finto Stanislao" („Der falsche Stanislaus") umgetauft wurde, zu keinem Erfolge bringen. Zu bedauern, wenn auch aus Verdis echtem Künstlercharakter heraus nur zu gut zu verstehen ist es, daß er nach dem unverblümten Mißerfolg dieser Oper herzlich theatermüde wurde und nichts mehr von der Bühne wissen wollte. Er gab sich ganz der Einsamkeit

*) a. a. O. S. 22.

hin und wohnte auch abseits in einem öden Stadtviertel.... Doch er entging seinem Schicksal nicht. Sein getreuer Impresario Merelli fragte ihn eines Abends nach seiner Meinung über die Qualitäten eines von Solera herrührenden Textbuches „Nabucodonosor“, das Otto Nicolai abgelehnt hatte. Verdi las es noch in der gleichen Nacht, und immer wieder wiederholte er, laut vor sich hinlesend, den Text des Hebräerchores im 3. Akt „Va, pensiero sull' ali dorate“ („Erheb' Dich, Gedanke, auf güldenen Schwingen!“), und die seitdem in Italien populär gewordene, wundervoll breit geschwungene Kantilene erstand, die zuerst den Namen ihres Schöpfers über den Bannkreis des Theaters in die Welt hinaus verkündete. Kein Wunder, daß manche Verdi-Biographen die beiden ersten Opern überhaupt nur ganz parantheti sch behandeln und erst von „Nabucco“ an die erste Periode der Verdi-Opern datieren. Bei dieser Gelegenheit wollen wir auch kurz auf die viel diskutierte Einteilung der Opern Verdis nach der „ersten, zweiten und dritten Periode“ bzw. Manier zu sprechen kommen, die mich immer an einen Scherz aus einem bekannten Witzblatt erinnert, wo der Prediger an der Bahre des Verblichenen seine Rede mit den Worten begann: „Meine Lieben! Das Leben unseres teuren Verblichenen zerfällt in drei Perioden, erstens in die erste, zweitens in die zweite und drittens in die dritte Periode!“ — ein Witzwort, das die pedantische und äußerliche Einschachtelungsbeflissenheit gewisser philologischer Biographen trefflich geißelt. Wir können zwar gerade auch bei dem Meister Verdi unzweifelhaft feststellen, daß er sich in seinem langen Leben mehrfach zu einem scheinbar neuen Stil entwickelt hat, und wir brauchen nur drei seiner populärsten Opern zu nennen, etwa „Ernani“, „Maskenball“ und „Othello“, um diese seine ungeheuer reiche Entwicklung mit einem einzigen Blick zu erfassen, aber gerade wenn wir uns diese

drei so wesensverschiedenen Opern ins Gedächtnis rufen, so fallen uns doch auch zugleich so viele gemeinsame Merkmale ein, daß wir immer nur eine einzige große Persönlichkeit herausfühlen, die, um ein treffendes Wort d'Angelis zu gebrauchen, „in ihrem Schaffen eine große Kontinuität und eine Individualität zeigt, die sich zwar vervollkommnet, aber sich nie vergißt*)." Im grellen Gegensatz dazu möchte ich ein Wort des Dichters Arrigo Boito zitieren, das zeigt, wie allzu subjektiv oft die gerade unseren Meistern am nächsten stehenden Freunde und Mitarbeiter zu urteilen pflegen. Von wohlinformierter Seite hörte ich, daß Arrigo Boito, Verdis von diesem ungemein hochgeschätzter Freund und bester Librettist, einmal gelegentlich einer Probe des „Falstaff" zu dem die Aufführung dirigierenden Kapellmeister gesagt hat: „Wehe, wenn Verdi nicht den ‚Falstaff' geschrieben hätte!" Es darf bei Untersuchung des Schaffens Verdis nicht so sehr darauf ankommen, festzustellen, wie weit sich die rein äußerlich sehr leicht festzulegenden Grenzen seiner Entwicklungsperioden in seinen Opern abstecken lassen, sondern es muß das Augenmerk auf die gemeinsamen Stilmerkmale der einzelnen Formen und auf deren stetige Weiterentwicklung und auf die Wandlung von der Oper zum Drama gelegt werden. Es werden sich bei einer solchen Untersuchung ganz merkwürdige Rückfälle in frühere Arbeitsmethoden ergeben, und auch daraus ist unschwer einzusehen, wie unmöglich es gerade bei Verdi ist, haarscharfe Grenzlinien zwischen seinen einzelnen Arbeitsperioden zu ziehen.

Mit „Nabucco" beginnt die Reihe der romantischen Opern Verdis. Es ist ein Beweis für seine Vorbestimmung zum Opernkomponisten, daß ihn romantische Stoffe am meisten anzogen und ihn zu seinen innerlichsten Melodien

*) a. a. O. S. 20.

inspirierten. Bei Verdi mischte sich in das legendäre häufig noch das patriotische und das religiöse Element. So ist es nicht zu verwundern, wenn ihn der biblische Stoff, den ihm A. Solera zu einem namentlich im szenischen Aufbau und in der Sprache ganz vortrefflichen Libretto verarbeitet hat, zu seiner ersten, individuelle Züge verratenden Partitur begeistern mußte. In Verdis späteren Opern ist — von seinen reifen Alterswerken abgesehen — nur ganz selten eine solche gar nicht opernhafte absolute Einheit von Text und Musik zu finden wie in „Nabucco". Der Gegensatz zwischen dem in Nebukadnezar, dem König von Babylon, personifizierten Heidentum und der zarten Gottgläubigkeit der Juden (als deren Helden der Hohepriester Zacharias und Ismael, König von Jerusalem, erscheinen), — dieser Gegensatz führt zu überaus kraftvollen dramatischen Szenen, die gar nicht opernhaft anmuten; Textdichter und Komponist haben es trefflich verstanden, das Biblische und Religiöse bewußt hervorzukehren. Verdis Musik klingt, schon in der wundervoll feierlichen Ouvertüre, fast wie aus altisraelitischen Tempelgesängen entlehnt; dazu gesellt sich eine Mystik, die im Verlauf der Oper dann besonders in dem Gebet des Zacharias im 3. Akt „Del futuro nel bujo discerno ecco rotta l'indegna catena" („Im Dunkel der Zukunft erblicke ich die unwürdige Sklavenkette zerbrochen") und in dem Chor der hebräischen Sklaven an gleicher Stelle („Erheb' dich, Gedanke" usw.) zu machtvoller Größe anschwillt. In „Nabucco" dürfen wir auch zum ersten Male mit Fug und Recht von einer kontrapunktischen Durchführung sprechen; sie gibt sich in den Ensembles kund und spiegelt sich in einer Instrumentation, die sich bereits aus den Schranken der Konvention zu befreien beginnt. Es ist fabelhaft, um wieviel reifer die Oper „Nabucco", deren Erstaufführung an der Scala am 9. März 1842 stattfand, ausgefallen ist als der nur knapp drei Jahre

jüngere „Oberto". Auch in der Harmonik begegnen wir schon größerer Freiheit; am bewunderungswürdigsten aber ist die formelle Abrundung und dramatische Zuspitzung mancher Arien. Lag es an dem liturgischen Charakter der Handlung, daß der Komponist hier von selbst auf die herkömmlichen konventionellen Effektschlüsse, auf die sogenannte Stretta, vielfach verzichtete, oder sind es die schön dahinfließenden Melodien, die in ihren getragenen Rhythmen von selbst den Ariencharakter aufheben? Es muß hier hervorgehoben werden, daß Verdi auch schon in dieser Oper dem Dichter selbst Änderungen und Zusätze im Buch vorgeschlagen hat, die den Erfolg des Werkes mit herbeiführen halfen; gerade die erwähnte Arie des Zacharias z. B. wurde an die Stelle eines bedeutungslosen Duettes gesetzt*). Grandios sind auch die Chöre in dieser Oper, und der oratorienhafte, hymnische Charakter des ganzen Werkes wird dadurch noch mehr verstärkt. Den triumphalen Erfolg jedoch verdankte die Oper zweifellos ihrer großen Melodienfülle und außerdem dem Patriotismus, der als Unterton des Ganzen mitschwingt. In der Rolle der Abigaille, dieser Thronschleicherin, die sich für Nabuccos Tochter ausgibt, aber in Wahrheit seine Sklavin ist, trat Giuseppina Strepponi mit außerordentlichem Beifall auf. Wir wollen uns die Grundlinien des Lebens dieser Künstlerin, die wenige Jahre später des Künstlers zweite Gattin und bis kurz vor seinem Tode seine treue Kameradin gewesen ist, kurz vergegenwärtigen. In einer im Jahre 1840 erschienenen Festschrift, die von dem Verfasser, Francesco Regli, keinem Geringeren als Meyerbeer gewidmet ist**), lesen wir über ihr Leben folgendes. Als Tochter des Kapellmeisters Feliciano Strepponi am 8. Sep-

*) Siehe d'Angeli a. a. O. S. 31.

**) „Strenna teatrale Europea", 3. Jahrg. 1840, S. 170 ff.

tember 1815 in Lodi bei Mailand geboren, trat Giuseppina mit 14 Jahren in das Mailänder Konservatorium ein, wo sie als Neunzehnjährige bereits Lehrerin wurde. Frühzeitig wandte sie sich jedoch schon der Bühnenlaufbahn zu und errang u. a. in Donizettis „Lucia“, aber auch in heiteren Partien, z. B. im „Liebestrank“, große Erfolge. Sie war nicht nur eine glänzende Künstlerin, sondern auch eine vorzügliche Tochter und Schwester; wurden doch ihre beiden Brüder auf ihre Kosten unterrichtet. Als echt weibliche Natur war sie seit ihrer Verheiratung mit Verdi nur noch Gattin und später getreueste Pflegerin des Meisters. . . .

Man hat die glühende Vaterlandsliebe Verdis im Zusammenhang mit seinen Werken namentlich von seiten seiner italienischen Biographen vielleicht ein wenig zu stark betont und hierbei Ursache und Wirkung, wie vielfach in der musikgeschichtlichen Psychologie, verwechselt; hierbei hatte die bewegte politische Konstellation der Zeit einen großen Einfluß.

Tatsache ist jedenfalls, daß auch die nächste Oper, „I Lombardi alla prima crociata“ („Die Lombarden“), ihren großen Erfolg vor allem dem Chor der Kreuzfahrer im 3. Akt („O Signor, che dal tetto natio“) verdankt, in welchem die Heimatssehnsucht der Christen im heiligen Lande mit einfachen musikalischen Mitteln eindrucksvoll gemalt wird. Das von dem getreuen Solera nach einem Originale Grossis verfaßte Textbuch mußte in seiner vielbewegten Handlung schon allein fesseln. Der Gegensatz des wilden Mohammedanismus und des gläubigen Christentumes hat Verdi zu etlichen seiner verklärtesten Melodien angeregt. Dem Textbuch Saleras mangelt es jedenfalls nicht an jener theatralischen Verve, wie sie nun einmal der italienische Bühnenkomponist und also auch Verdi als Vorlage gebraucht, um sich inspirieren zu

können, wobei einem jedoch zugleich das seltsam Paradoxe seiner Natur auffällt. Gerade die Oper „I Lombardi“ zeigt deutlich, daß in Verdi vielleicht im tiefsten Herzen eine Art von Abscheu vor dem Theater lebte, und daß er sich nur gleichsam diesem Teufel nun einmal fürs Leben verschrieben hatte und also auch vielfach sein Sklave geworden ist, zum mindesten in formaler Beziehung. In dem Libretto hat Salera etwas ganz Ausgezeichnetes geleistet; es ist voller Leben und dramatischer Spannung und vermag auch menschlich zu fesseln. Es liegt vielleicht zum großen Teil gerade an der dichterischen Innigkeit des Textbuches, wenn die Oper sich nicht lange bei dem großen Publikum in der Gunst erhalten konnte, das sich ja stets lieber sensationell spannen oder amüsieren als rühren läßt. Es scheint mir wichtig, die Grundzüge des Librettos aufzuzeigen, weil Verdis Musik sich gerade daran entzündet hat, und weil auf diese Weise einige seiner schönsten Melodien entstanden sind, die vielen Motiven in „Nabucco“ durchaus nicht nachstehen, ja sie vielleicht in der harmonischen Durchführung teilweise schon übertreffen. Die mittelalterliche Handlung wickelt sich zuerst in Mailand, dann in Antiochia und zuletzt nahe Jerusalem ab. Arvino und Pagano sind die beiden Söhne Folcos, eines lombardischen Fürsten. Pagano liebte dereinst Viclinda, die jedoch ihre Hand dem Bruder gereicht und mit ihm die Tochter Griselda erzeugt hat. Als Pagano nächtlicherweile in das Schloß dringt, um Viclinda zu rauben und den Bruder zu ermorden, tötet er statt des von seinen Plänen benachrichtigten Bruders den Vater. Pagano zieht voller Reue ins heilige Land, um sein Leben als Eremit zu beschließen. Im weiteren Verlauf der Handlung wird Griselda geraubt und an den Hof von Antiochia gebracht, wo sich der Heide Orontes in sie verliebt. Es kommt zum Kriege zwischen den Lombarden und den Heiden;

Orontes wird tödlich verwundet, ebenso aber auch der Eremit, der sich in der Todesstunde mit dem Bruder versöhnt. Sehr weihevoll ist die Szene des vierten Aktes, in der die Lombarden, dem Tode durch Verdursten nahe, einen Gebetschor anstimmen, „O signore, dal tetto natio“ („O Herr, aus deinem Himmelszelt“); in diesem Chor schwelgt Verdis religiöse Inbrunst wahrhaft ekstatisch und schwingt sich zu innigster Herzensmelodik auf. Dieser Grundzug echter Frömmigkeit findet sich ebenfalls in einem Gebet der Griselda, und er hat auch die Harmonik der Partitur bestimmt, die vielfach bewußt auf liturgischen Kadenzen beruht. Aber auch sonst zeigt diese Oper ein deutliches Streben nach Fortschritt im Technischen, so z. B. in dem meisterhaft aufgebauten Finale des dritten Aktes, das nicht nur vokal, sondern auch orchestral, durch die Verwendung der Solovioline und durch die absteigende Chromatik, zum Ausdruck des Schmerzes, sich auszeichnet. Eine weitere Perle der Partitur ist das Terzett am Schluß dieses Aktes zwischen Orontes, Griselda und dem Eremiten, der dem sterbenden Orontes die christlichen Weihen gibt; hier ergießt Verdi die ganze Leidenschaft seiner gläubigen Seele in die Melodik. . . . Der Beifall, den die schöne Partitur der Oper bei der Erstaufführung an der Scala in Mailand am 11. Februar 1843 errang, ist um so höher zu veranschlagen, als die österreichische Zensur der Aufführung zuerst große Hindernisse in den Weg gelegt hatte, die Verdi jedoch mit der ihm eigenen lächelnden Überlegenheit spielend überwand. Als Darstellerin der Griselda zeichnete sich in dieser Aufführung jene hochbegabte Künstlerin Erminia Frezzolini aus, die den Künstler später noch zu größeren Triumphen, in „Ernani“, „Troubadour“ und „Maskenball“, geleiten sollte*).

*) Im Sommer des Jahres 1913 wurde zum Andenken an diese große Sängerin, die von 1818—1884 lebte und in den Jahren

Verdi hat diese Oper vier Jahre später für ein neues Textbuch von Alfons Royer und Gustav Vaez umgearbeitet, jedoch hielten sich die französischen Textdichter nur oberflächlich an die Salerasche Vorlage, so daß der große Erfolg, den auch diese französische, unter dem Titel „Jérusalem“ erschienene Ausgabe der „Lombardi“ bei ihrer Erstaufführung in Paris am 26. November 1847 erzielte, auf das Konto der um einige Nummern bereicherten Partitur und auf die besonders prächtigen französischen Dekorationen zu setzen ist.

Wenn man die nächste Oper — „Ernani“ — nennt, so weiß man, daß sie die erste gewesen ist, die den Namen ihres Schöpfers in ganz Europa bekannt gemacht hat. Diese Tatsache ist aus mehreren Gründen psychologisch höchst merkwürdig. Rein formell nämlich ragt dieses Werk, namentlich in seinem ersten und zweiten Aufzug, nicht sonderlich über den früheren Arbeiten Verdis heraus; es werden noch immer die geschlossenen Formen der Arie, des Allegro und Adagio, des Rezitatives in der alten Manier, ebenso auch die alten Ensembles und Strettas angewendet — und doch tritt ein neues Element hinzu; es ist der hinreißende einheitliche Zug, der das Ganze zusammenfaßt. Die alten Formen werden mit faßbarem Inhalt erfüllt, der uns — das trifft besonders auf den meisterlichen dritten Akt zu — rein musikalisch an das Gemüt greift; es ist, wie sich d'Angeli*) treffend ausdrückt, als „sei dies alles mehr für das ästhetische Auge als für das leibliche Ohr geschaffen“. Und doch enthält die Partitur genug des Einprägsamen; die Partien der beiden unglücklich treu Liebenden, Elvira und Ernani,

---

1840—1850 ihre größten Triumphe errungen hat, eine Gedenktafel errichtet (siehe Neue Zeitschrift f. Musik, Leipzig, Nr. 32/33 vom 7. Aug. 1913).

*) a. a. O. S. 38.

sind in eitel Wohllaut getaucht, zu dem der düstere Charakter der Don Carlos-Motive einen prachtvoll-plastischen Gegensatz bildet. Den Stoff hat der Librettist F. M. Piave aus Victor Hugos Drama „Hernani“ entnommen; Verdi hatte sich in dieses Schauspiel förmlich verliebt, zumal in die Vorrede, in der der Dichter bekannte, „er habe mit der neuen Schöpfung den revolutionären Geist, der das politische Leben seiner Zeit beseelte, auf das Gebiet der dramatischen Kunst übertragen wollen*). Victor Hugo war seinerseits in die größte Wut über die allerdings bewußt opernhafte, wenn auch wirksame italienische Bearbeitung seiner Dichtung geraten, und er söhnte sich erst dann wieder aus, als er Verdis Musik in der Umarbeitung der Oper unter dem Titel „Le Proscrit“ im Jahre 1846 aus einer Aufführung im Théâtre italien zu Paris kennen gelernt hatte.

Mit „Ernani“ beginnt die Serie jener Opern Verdis, die ihre Unsterblichkeit nicht durch den Stoff, nicht durch die Dramatik einzelner Szenen, nein, einzig und allein durch die Melodien errungen haben, die hier ein begnadeter Schöpfer sang, sich und seinen Freunden, seinem Volke zur Freude und unbekümmert um die Verunglimpfung der Kritik, der natürlich auch Verdi bis in seine späten Jahre ebenso stark ausgesetzt gewesen ist wie jeder geniale Künstler. Ein Weiser aus dem Morgenlande der Kritik wagte es, nach der flauen Aufnahme des Werkes in Florenz am 2. Juli 1844 in der „Gazetta di Firenze“ die Schuld auf die — „unpopuläre“ (!) Musik zu schieben, während nur die mittelmäßige Darstellung den Mißerfolg herbeigeführt hatte. Ungemein typisch ist diese „Kritik“ über eine Partitur, welche die drittpopulärst gewordene Kavatine Verdis „Ernani, Ernani, involami“ (Elvira, 1. Akt: „Ernani,

*) Siehe Monaldi, a. a. O. S. 56.

rette mich") und noch eine Reihe von Melodieperlen enthält! Daß die Oper bei ihrer Erstaufführung im Fenicetheater zu Venedig (am 9. März 1844) einen vollen Erfolg errungen hat, ist teilweise allerdings auch auf den revolutionären Geist des Librettos zurückzuführen, wie man ja überhaupt Verdi den Komponisten der italienischen Erhebung genannt hat. Das Publikum in Venedig soll den Revolutionschor im dritten Akt („Aufgewacht ist Kastiliens Löwe") begeistert mitgesungen haben. Für uns kommt es darauf an, festzustellen, inwieweit die Partitur einen Fortschritt in dem Schaffen unseres Komponisten bedeutet. Da fällt uns denn schon sogleich in der höchst charakteristischen Ouvertüre die Plastik der Thematik und die Kühnheit der Harmonik auf: das Liebes- und das Revolutionsthema werden einander gegenübergestellt und miteinander kombiniert. Auch im Verlauf der Oper gewinnen die Zwischen- und Vorspiele, namentlich aber die Rezitative, eine größere Plastik; sie nähern sich dem Arioso, und der Monolog des Don Carlos im dritten Akt („In diesen Grüften spreche ich mit jenem Toten") weist in seiner düsteren Dämonie schon leise auf spätere rezitativische Meisterstücke in den Opern „Don Carlos" und „Othello" hin. Auch die Kantilenen der Soprankavatinen sind breiter geschwungen als in früheren Opern; in dem Duett zwischen Carlos und Elvira im ersten Akt z. B. finden wir eine Stelle, in welcher die zweite Stimme auf der letzten Note der ersten einsetzt und nicht in der stereotypen Weise früherer Werke erst abwartet, bis die erste Stimme geendet hat. Auch im zweiten Akt begegnen wir einer solchen freieren Arbeit im Duett, wo die Stimmen um des dramatischen Ausdruckes willen auseinandergerissen werden. Den Höhepunkt der Partitur bedeutet jedoch unstreitig der dritte Akt, den man ohne Bedenken einen genialen Wurf nennen kann. Die Zeichnung des düsteren Milieus in der Krypta des

Münsters zu Aachen im Zusammenhang mit der Charakteristik der Verschwörung gelingt Verdi auch orchestral ganz wundervoll. Wie dann die Szene immer anwächst, um schließlich in der grandiosen Revolutionshymne in feierlicher Weise ihren Gipfel zu erreichen, darin erkennt man die Eingebung eines Genies, das sich mit Leidenschaft in einen grandiosen Vorwurf zu vertiefen weiß. Wie ein erschütternder Epilog wirkt der Schlußakt, für den sich Verdi noch eine seiner allerechtesten Melodien in der Arie Elviras „Gatte, zwei Leben endest du" aufgespart hat, um dann mit dem erschütternden, von Elvira, Ernani und Silva gesungenen Terzett „Der Himmel hört mein Flehen nicht" dem Ganzen eine Coda voller Anmut zu verleihen. Schon dieser Partitur haftet jener ausgesprochen keusche, ideelle Grundcharakter an, der mit der reinen, im besten Sinne des Wortes kindlichen Seele eines echten Künstlermenschen aufs schönste harmoniert.

Vielleicht haben wir gerade diesem seinem edlen Grundzug einen Teil der Mißerfolge zuzuschreiben, den fast sämtliche in den nächsten Jahren entstandenen Opern, sowohl „Die beiden Foscari", wie „Giovanna d'Arco", „Alzira", „Attila" und „Macbeth" davongetragen haben, und vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade die Oper „Giovanna d'Arco" die relativ erfolgreichste aus dieser Zeit gewesen ist. Ganz richtig bemerkt hierzu Monaldi*): „diese (sc. ebengenannten) Werke gehören alle mehr oder minder einer Periode geistiger Minderwertigkeit an, ... seine getreue Aufrichtigkeit rettet aber Verdi davor, in den Ozean der Konvention, d. h. in das Reich der Formel und des Falschen zu versinken." Auffallenderweise hat unser Künstler in den Jahren 1844—48 nicht weniger als sieben Opern geschrieben, ohne daß doch ein eigent-

*) a. a. O. S. 60.

licher Fortschritt in seiner Persönlichkeit als Künstler festzustellen wäre. Der mäßige Bühnenerfolg der Oper „I due Foscari“ („Die beiden Foscari“) gelegentlich ihrer ersten Aufführung am Argentinatheater zu Rom, am 3. November 1844, ist wohl erklärlich, wenn man das von F. M. Piave aus einem konventionellen Drama Byrons entlehnte Textbuch betrachtet. Wir werden in die düsterste Periode der Dogenherrschaft in Venedig versetzt. Dieser alte Doge Francesco Foscari, der es nicht verhindern kann, daß sein Sohn Jacopo unschuldig zum Tode verurteilt und daß er selbst abgesetzt wird, um seinem grausamen Gegner Loredano die Dogenherrschaft abzutreten, ist doch — noch dazu für unser heutiges Empfinden — nichts weiter als ein „alter Greis, der sich nicht zu helfen weiß“; und auch die fast andauernde Klagestimmung der Musik ist schier unerträglich. Dabei geht man dennoch wohl zuweit, wenn man, wie das Monaldi*) und Perinello**) tun, die Anwendung der Molltonarten „dilettantisch“ nennt; eher entspringt diese Vorliebe für Moll zur Schilderung des Tragischen der kindlichen Einfachheit in unseres Komponisten Gemüt, der nicht der Mann der gehäuften Dissonanzen und der Hyperrealistik gewesen ist, Mittel, mit welchen man heutzutage diesem Stoff beizukommen versuchen würde. Trotz alledem enthält auch diese Partitur, wie dies namentlich Edwart***) sehr sorgsam festgestellt hat, einige schöne Stellen. In dem Vorspiel

*) a. a. O. S. 64.

**) a. a. O. S. 31.

***) Siehe dessen Vorrede zu dem italienischen Klavierauszuge der Oper, der ebenso wie alle anderen Verdischen Werke bei G. Ricordi, Mailand, erschienen ist. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß etliche der ersten Libretti Verdis „Oberto“, „Un giorno di regno“, „Nabucco“ usw. bei Truffi in Mailand zuerst gedruckt worden sind.

zum zweiten unter den drei Aufzügen finden wir Engführungen und übermäßige Sekundschritte, welche die düstere Situation recht gut malen. Einmal benutzt hier Verdi eine echte venezianische Kanzone, um den Landescharakter treu zu gestalten und um zugleich etwas Farbe in das monotone Grau des Stoffes zu bringen; im letzten Akt findet sich eine Barkarole in dem Rhythmus, wie sie die Gondoliere noch heute zu singen pflegen, „Tace il vento, è queta l'onda". Besonders berühmt geworden sind ein Gebet „Nel tuo paterno amplesso" im zweiten und die Arie des Dogen im letzten Akt „Questa dunque e l'iniqua mercede" („Das also ist der Lohn"). Einen ausgesprochenen Rückschritt dürfen wir jedenfalls in der Musik der „Due Foscari" nach „Ernani" nicht ersehen, wenn auch keinen Schritt nach vorwärts, es sei denn, man betrachtet die erwähnten kleinen Feinheiten in der Harmonik als Dokumente innerer Entwicklung. Nicht uninteressant ist es, daß die drei Hauptdarsteller in der Erstaufführung ganz junge Künstler gewesen sind, und daß einer von ihnen, der Bassist de Bassini, zwanzig Jahre später in der Oper „Lucrezia Borgia" einen prachtvollen Alfonso gesungen hat*).

In recht eigenartiger Weise gehen die Urteile über die nächste Oper „Giovanna d'Arco" auseinander. Während die meisten Biographen sie sehr niedrig einschätzen — Monaldi**) meint sogar, man könne sie unbedenklich aus dem Verdi-Repertoire streichen — und während z. B. Perinello***) behauptet, Verdi selbst habe nicht viel von dem Werke gehalten, wird uns das direkte Gegenteil davon durch einen Brief bewiesen, der unlängst†) veröffentlicht

*) Siehe Monaldi, a. a. O. S. 65.

**) a. a. O. S. 74.

***) a. a. O. S. 32.

†) In der in Parma erschienenen Zeitschrift „Aurea Parma", 1. Jahrg. 1913.

wurde. Verdi schreibt da unter dem 28. März des Jahres 1845, also kaum einen Monat nach der am 15. Februar des gleichen Jahres erfolgten Erstaufführung an der Mailänder Scala, an Pietro Romani, den berühmten damaligen „Maestro Direttore“ des Pergolatheaters in Florenz, über sein Werk, das er ausführlich und nicht ohne Selbstbewußtsein analysiert. „Besonders empfehle ich Dir“ — so heißt es wörtlich — „die Ouvertüre: sie muß Effekt machen; ich sage nichts über die Kavatine: sie spricht für sich selbst; der letzte Akt enthält eine Beschreibung einer Schlacht.“ Was Verdi hier über die Ouvertüre sagt, ist insofern wichtig, als verschiedene Biographen behaupten, unser Künstler habe die sehr wirkungsvolle „Sinfonia“ der „Giovanna d'Arco“ später an die Spitze seiner Oper „Die sizilianische Vesper“ gestellt, bekanntlich eine seiner überhaupt grandiosesten Programmouvertüren. Einen Beweis für diese Annahme habe ich nicht finden können.

In der Thematik der Ouvertüre ist der Gegensatz zwischen dem Pastorale — einer Charakteristik des Heimatlandes und Milieus, in dem Giovanna aufgewachsen ist — und der Schlacht zwischen den Engländern und Franzosen mit prächtiger Plastik geschildert. Im einzelnen enthält die Partitur, namentlich in den Bürgerchören und sonstigen Ensembles, vortreffliche Einfälle, z. B. das Stehenbleiben auf dem gleichen Tone, während die Harmonie wechselt, als Ausdruck des Unheimlichen, das durch den jähen und häufigen Wechsel der Dynamik, ff auf ppp, noch gesteigert wird. In der Waldszene des Prologs beim Auftritt des Giacomo, des Vaters der Giovanna, glauben wir in der Schilderung des Nachtdunkels eine Vorahnung des letzten Aktes in „Rigoletto“ zu hören. Besonders liebevoll durchgeführt aber ist die Partie der Giovanna d'Arco selbst; man merkt, daß diese schwierigen Koloraturen zu Ehren der genialen Erminia Frezzolini geschrieben

worden sind. Die Musik der Oper selbst fällt im Verhältnis zu diesem sehr schönen Prologe stark ab: man glaubt oft zu fühlen, daß Verdi diese Partitur nicht immer mit dem Herzen, sondern hier und da nur mit der Routine seiner leichten Hand verfaßt hat (wobei Soleras allzu phantastische Bearbeitung der Schillerschen Tragödie mitschuldig sein mochte), doch zeigt manches, etwa der als Chor verwendete Siegesmarsch, der den 2. Akt einleitet, „Dal Cielo a noi chi viene“ („Wer naht, uns vom Himmel gesandt“), die Gewandtheit unseres Komponisten für pompöse Marschwirkungen, die er später in „Aida“ und „Don Carlos“ noch mehr entfaltete, schon hier, sowie in dem — seltenerweise im Sechsachteltakt gehaltenen — Trauermarsch im 3. Akt, der gleichfalls chorisch ausgestaltet ist. Später — im Jahre 1865 — hat die deutsche Sängerin Teresa Stolz durch ihre prachtvolle Verkörperung der Titelrolle die Oper eine Zeitlang in der Gunst des Publikums zu erhalten verstanden; seither aber ist sie ziemlich vollständig verschollen.

Ganz und gar verunglückt ist die Oper „Alzira“, die am 12. August 1845 im San Carlo-Theater zu Neapel übrigens nicht ohne Erfolg aufgeführt wurde, den der Komponist in diesem Fall fast ausschließlich der guten Darstellung verdankte; aber das Interesse erlahmte sehr bald. Schon das Libretto sagte dem italienischen Publikum ganz und gar nicht zu; es wurde von Salvatore Cammarano dem gleichnamigen Trauerspiel Voltaires entlehnt. Die tragische Mär spielt sich in Peru Mitte des 16. Jahrhunderts zur Zeit der spanischen Herrschaft ab. Alzira ist die Tochter des Häuptlings eines wilden Stammes, den Alvaro, der spanische Führer, bekriegt. Alzira soll Alvaros Sohn Gusmano heiraten, liebt aber natürlich einen anderen, dem sie ohne irgendwelche Begründung zuletzt die Hand reichen darf. Zu dieser kläglichen Tragikomödie konnte

Verdi naturgemäß keine tiefempfundene Musik schreiben, aber einige Lichtblicke finden sich immerhin in der Partitur, so ein gut gesteigertes und gesetztes Sextett am Schluß des ersten Aufzuges und ein Trinklied im zweiten Akt; im ganzen aber merkt man, daß Verdi, der übrigens zur Zeit der Entstehung dieser Oper krank war, dem Stoff keinen besonderen Geschmack abgewinnen konnte und das Libretto eben nur komponierte, weil es ihm angeboten worden war.

An die politische Tendenz gemahnt wieder die nächste Oper, „Attila“, die bei ihrer am 17. März 1846 erfolgten Erstaufführung im Fenicetheater in Venedig wahre Begeisterungsstürme entfachte, weniger durch den Gehalt der Musik als durch den freiheitlichen Unterton des Librettos. Zwei Gestalten stehen im Vordergrund dieser von Solera herrührenden, dramatisch sehr packenden Dichtung: der Hunnenführer Attila und Odabella, seine stolze Kriegsgefangene. Odabella heuchelt Liebe zu dem Hunnenfürsten nur, um ihre Rache an ihm desto sicherer kühlen zu können. Zwischen das Paar tritt Odabellas Bräutigam Foresto und der römische Feldherr Ezio, die beide eine Verschwörung gegen Attila anstiften, der seinerseits schließlich von Odabella getötet wird. Dieser Kern der Handlung verhüllt sich in einer Reihe bewegter Szenen. Sehr wirksam ist die Vision des Attila, in der ihm geweissagt wird, er werde von der Eroberung Italiens ablassen müssen: in dieser Szene (im ersten Akt) findet Verdi auch Töne von düsterer Feierlichkeit. Am liebevollsten charakterisiert der Komponist jedoch zweifellos die Gestalt des Römers Ezio, dessen Arie „Degl' immortali vertici“ in ihrer innig aufsteigenden Melodieführung ein echter Verdi-Einfall ist. Auffallend gut ist die Stimmführung der Chöre, die, z. B. in dem Chor des zweiten Aktes „Lo spirto de monti“, sehr gut imitatorisch durchgearbeitet sind. Es ist vielleicht der größte Fehler dieses Werkes, daß Verdi das Libretto,

wie schon Soffredini*) richtig bemerkt, von A bis Z „gesungen“ statt komponiert hat; diese allzu gleichmäßig gebauten Melodien („quadratisch“ nennt sie der Italiener) passen nicht zu dem wild leidenschaftlichen Charakter des Helden. Das Libretto — so fügt der gleiche Verfasser**) treffend hinzu — hätte von einem Arrigo Boito umgearbeitet werden sollen, dann hätten Verdis melodische Einfälle das richtige Relief erhalten. Immerhin ist sich Verdi in seiner fast rührenden Melodieseligkeit auch in dieser Partitur treu geblieben, und schon die Baßarie „Mentre gonfiarsi l'anima“ („Während mein Herz stolz geschwellt war“) allein beweist, daß unser Meister auch in dieser Zeit, da sein Genius die Fittiche vielfach ruhen ließ, Momente echtester Inspiration hatte. Des Kuriosums halber sei erwähnt, daß die eindrucksvollste Arie der ganzen Oper, die der Odabella im ersten Akt „Allor che i forti corrono“ mit der berühmten Stelle „ma noi, donne italiche, cinte di ferro il seno“ („Doch wir italischen Frauen, die Brust mit Eisen bewehrt“) von der Kammersängerin des Königs von Preußen, Sofia Loewe, gesungen wurde, die mit dieser Odabellapartie größten Enthusiasmus erzielte.

Mit der nächsten Oper, „Macbeth“, tritt eine merkliche Vertiefung in Verdis Stil ein, die wir teilweise der intensiven Beschäftigung des Meisters mit Shakespeare zuschreiben müssen. Es ist hier an der Zeit, uns zu vergegenwärtigen, daß sich unser Künstler nach dem jähen Tode seiner ersten Gattin erst allmählich wieder auf sich selbst besann. Obwohl er niemals ein großer Freund ausgedehnterer Reisen gewesen ist, konnte doch auch dieser Künstler das Wandern nicht ganz lassen. So sehen wir ihn Ende der vierziger Jahre in Paris, wo er nicht nur seine älteren Werke neu bearbeitete,

*) a. a. O. S. 83.
**) a. a. O. S. 84.

sondern auch gerade inmitten des geräuschvollen Lebens der französischen Metropole emsig am Produzieren war. Über seine Beziehungen zu den Franzosen und ihrer Kunst erhoffen wir aus der Kenntnis seines umfangreichen Briefwechsels noch manche Aufklärung. Doch sind wir wenigstens in der Lage, aus einigen, von den Biographen bisher nicht genügend berücksichtigten Erinnerungsbüchern seiner Freunde Aufschlüsse über sein geistiges und seelisches Leben zu geben. Es erfüllt uns mit Befriedigung, aus Italo Pizzis „Ricordi verdiani inediti“ *) zu ersehen, daß Verdi durchaus kein naiver Naturmensch in geistiger Beziehung gewesen ist. Wir erfahren von Pizzi, daß Verdi nicht nur Shakespeare kannte und schätzte, sondern auch Victor Hugo und Schiller. Zu all diesen, von einander so wesensverschiedenen Dichtern hatte Verdi aber nicht etwa nur das Verhältnis des stoffegierigen Musikers zu seinem Librettisten, sondern er gibt überraschend richtige Urteile über sie ab. So äußerte sich Verdi einmal zu Pizzi über Victor Hugo, Schiller und Shakespeare etwa folgendermaßen **): „Victor Hugo vergröbert die Charaktere zu sehr, Schiller ist zu viel Idealist und dringt nicht, wie Shakespeare, in den Menschengeist ein. Man vergleiche nur den Marchese Posa in ‚Don Carlos‘, der ein wahrer Makrokosmos ist und humane Ideen im modernsten Sinne vertritt, noch dazu in den Zeiten Philipps II.“ Aus diesem Grunde wollte Verdi sogar die Gestalt des Posa anfänglich aus seiner Oper „Don Carlos“ entfernen, und er entschloß sich nur auf Drängen der Freunde, ihn zu belassen ***).

Wir müssen diese erste Shakespeare-Oper „Macbeth“ schon deswegen genau ins Auge fassen, weil des Meisters

*) Con 11 lettere di Gius. Verdi ora publicate la prima volta 1901, Roux & Viarengo, Torino.

**) Pizzi, a. a. O. S. 25/26.

***) Pizzi, a. a. O. S. 57/58.

allerreiffste Schöpfungen, „Othello“ und „Falstaff“, auf Stoffen des großen Briten beruhen, und weil wir ganz neuerdings erfahren, daß sich in seinem Nachlaß die vollständige Niederschrift eines von Verdi herrührenden Librettos zum „König Lear“ befindet. So berichtete wenigstens die stets gut unterrichtete Pariser Musikzeitschrift „Au Ménestrel“; wir müssen es tief beklagen, daß Verdi dieses Libretto nicht auch in Musik gesetzt hat. Es war eben wohl die für ihn fast sprichwörtliche strenge Selbstkritik, die ihn hinderte, bei Lebzeiten ein selbst verfaßtes Libretto herauszugeben; vielleicht fürchtete er sich auch vor gewissen Taranteln der Kritik, die den „Musikanten aus Busseto“ wohl zu Tode gepeinigt hätten, wenn er es gewagt hätte, sich als — zweiten Dichterkomponisten auszugeben! . . .

Mit der Oper „Macbeth“, deren Erstaufführung in Florenz im Jahre 1847, am 14. März, stattgefunden hat, pflegen die Periodenbeflissenen die „zweite Manier“ Verdis einzuleiten; doch kann es sich lediglich um eine Erweiterung und Vertiefung der musikalischen Ausdrucksmittel handeln. Es war ganz selbstverständlich, daß den Künstler die Beschäftigung mit einer ihm ans Herz gewachsenen Dichtung zu einer strafferen Anspannung seiner Kräfte anspornen mußte. Wenn trotz vieler schöner Einzelzüge diese Oper sich nicht dauernd im Repertoire halten konnte, so liegt dies sicher einerseits daran, daß die Italiener überhaupt zu Shakespeare kein inneres Verhältnis haben, andererseits an dem düsteren Stoff. In nichtromanischen Ländern aber wollte man sich wohl schon in den Zeiten der Entstehung dieses Werkes nicht an die Tatsache gewöhnen, ein Shakespearesches Werk zu einer Oper „degradiert“ zu sehen. Nur dürfen wir nicht zuweit gehen und gar behaupten wollen, das Libretto des fleißigen F. M. Piave sei eine getreue Nachdichtung Shakespeares. Vielmehr bestrebt sich der Librettist in recht durchsichtiger Art, das

Wirkungsvolle im theatralischen Sinne, also das Hexenhafte und Visionäre des Stoffes grell in den Vordergrund und das Dämonisch-Herrschsüchtige in den Charakteren der Helden in den Hintergrund zu rücken. Doch geht wohl Monaldi unbedingt zu weit, wenn er das Buch*) in Grund und Boden verdammt und es direkt eine „Parodie auf die Tragödie" nennt. Die konventionelle Form der Oper, die doch nun einmal Piave hier im Einverständnis mit Verdi noch anwandte, setzte eben dem dichterischen Element noch Schranken. Sprachlich ist das Libretto durchaus annehmbar und verschafft vor allem dem Komponisten ausgiebige Gelegenheit, durch die Musik nachzuholen, was das Libretto nur andeuten kann, oder was es vergröbern muß. Durch die ganze Partitur weht ein leidenschaftlicher Sturm inneren Miterlebens; Verdis Gemüt muß in dieser Zeit stark umdüstert gewesen sein; der Schmerz um die Gattin muß in ihm getobt und seine sonst so sonnenfrohe Inspiration in nächtliches Dunkel gehüllt haben. Dies kam der Komposition dieses ganz auf Grauen und Verbrechen aufgebauten Buches sehr zustatten. Gleich die Ouvertüre setzt mit den schwärzesten Farben ein, in denen das ganze Werk gehalten ist. Die naiven Trinklieder oder die hier und da aus der Handlung und aus den Worten durchaus nicht verständlichen Übergänge in die lichtvolle Durtonart dürfen wir nicht als Aufheiterung ansehen; sie beweisen vielmehr leider, daß auch diesem großen Talent, das sich oft zum Genie steigert, doch Grenzen gezogen waren, über die es zeitlebens, auch in seinen reifsten Werken, nicht ganz hinausgekommen ist. Doch halten wir uns an die Schönheiten der Musik, die besonders auf die Gestalten Macbeths, der Lady, Bancos und auf die Hexenchöre verteilt sind. Noch selten vorher zeigte Verdis Rezitativ eine solche dramatische

*) a. a. O. S. 86 ff.

Situationsplastik wie in dieser Oper. Der Rhythmus wechselt lebhaft, und die Harmonik entfaltet sich freier; das kommt besonders den Arien zugute, so gleich im ersten Akt, in der „Großen Szene" Macbeths, wo sein in Mordgedanken vergrabenes Gemüt in der schlicht und doch leidenschaftlich chromatisch aufsteigenden Melodie ergreifend geschildert ist. Die Entwicklung der Chromatik ist bei Verdi überhaupt ein sehr wichtiges Kapitel: er bedient sich ihrer gern und auf den ersten Blick wahllos; aber bei genauerem Studium bemerkt man, daß er stets die rechte Verwendung dafür hat. Überaus charakteristisch wird in „Macbeth" auch bereits die instrumentale Palette. Mit einem grandiosen Ensemble schließt der erste Aufzug, in dem sich auch ein freilich etwas naiver Hexenchor befindet; doch gehen auch hier die Biographen zu weit, wenn sie nun sämtliche Hexenchöre in „Macbeth" unbedeutend nennen; derjenige im dritten Akt z. B. ist recht charakteristisch, namentlich solange er in dem das Spukhafte prächtig malenden H-moll steht. Durch kleine Fiorituren, Vorschläge usw. wird das Groteske der Szene koloristisch noch gesteigert. Als Verdi diese Oper fast zwanzig Jahre später für das Théâtre italien in Paris umarbeitete (wo sie am 19. April 1865 erfolgreicher als in Italien in Szene ging), fügte er Ballettmusik hinzu, die sich ganz merkwürdig inmitten der alten Partitur ausnimmt und fast wie von fremder Hand anmutet. Dieses „Macbeth"-Ballett ist sehr elegant rhythmisiert, namentlich in einem ganz entzückenden Walzer, der übrigens formell auffallend stark von Chopin beeinflußt ist. Den Höhepunkt erreicht die Partitur im dritten Akt bei den Erscheinungen der Könige, die durch Motive von echter Feierlichkeit charakterisiert sind. Auch der letzte Aufzug enthält musikalisch Stellen, die in der Kühnheit der Bewegung bereits „Rigoletto" vorahnen lassen; einmal, in Macbeths Arie „Pietà, amore, rispetto", hören wir eine

Kantilene von echt Verdischem süßem Wohllaut. Durch ein ganz meisterhaftes Fugato wird die Schlacht geschildert, bis dann die Oper mit der Siegeshymne wirkungsvoll abschließt. Verdi schätzte diese Partitur, die er übrigens seinem Schwiegervater Barezzi zum Zeichen der Dankbarkeit widmete, persönlich sehr hoch.

Trotz des schwachen Erfolges der Oper blieb Verdi in Florenz, in der kunstdurchglühten Arnostadt, an der Verdi noch in seinem Alter mit ganz besonderer Zärtlichkeit hing. Es bildete für ihn eine prächtige Abwechslung inmitten seiner produktiven Arbeit, wenn er in den Galerien weilen und sich an den Altmeistern ergötzen durfte, unter denen er, wie wir gleichfalls von Pizzi wissen, besonders seinen Landsmann Correggio und Guido Reni hochschätzte. Er lernte in dieser Stadt u. a. auch den Dichter Andrea Maffei kennen, den er um seine Mitarbeit ersuchte; denn er hatte aus dem Mißerfolg der Oper „Macbeth“ ersehen, daß Piave damals nicht in seiner günstigsten Schaffenslaune war. Freilich, auch der nächsten Oper war ein echter Beifall nicht beschieden. Maffei war nicht Dichter genug, um aus der Vorlage, Schillers „Räuber“, mehr als ein konventionelles Opernbuch „I Masnadieri“ zu machen. Die Aufführung dieses Werkes fand diesmal zuerst, und zwar am 22. Juli 1847, im Majestic-Theatre zu London statt, dessen Direktor Lumley unseren Meister besonders verehrte, und der diese Verehrung äußerlich dadurch dokumentierte, daß er allererste Gesangskräfte, darunter die damals im Zenit ihres Ruhmes stehende Jenny Lind als Amalia und Lablache als Max Moor herausstellte. Es muß also wohl an der inneren Saftlosigkeit der Musik liegen, wenn die Oper einen Mißerfolg erzielte, so daß Verdi, wie wir bei Monaldi*) lesen,

*) a. a. O. S. 96.

schon nach der zweiten Vorstellung „den Taktstock dem Dirigenten Balfe übergab, der die Oper dann zum letzten Male dirigierte". Verhältnismäßig am besten gelungen ist die Partie des Franz Moor, schon im ersten Akt in der schön deklamierten Arie „La sua lampade vitale" („Sein Lebenslicht") und dann namentlich in dem unheimlich realistischen Traum im letzten Aufzug „Pareami che sorto da lauto convito" („Mir schien, ich kam von einem fröhlichen Schmaus"); eine sinnvoll mit den Textworten mitgehende Deklamation vereint sich mit treffender Tonmalerei und mit einer überaus charakteristischen Orchestration zu einer Prägnanz des Ausdrucks, die Verdi dann später im „Othello" in der Figur Jagos erst wieder erreichen sollte.

Vielleicht ist die Schemenhaftigkeit dieser wie auch der folgenden Oper aus dem Umstande herzuleiten, daß Verdi sich allzu ausschließlich in dieser Lebensepoche der Opernkomposition zugewandt hat. Wir besitzen zwar aus dem Jahre 1845 ein „Album mit sechs Romanzen", deren er auch schon im Jahre 1839 etliche geschrieben hatte, aber diese Kompositionen zeichnen sich fast alle keineswegs durch irgendwelche Eigenart aus, sondern sie bleiben ziemlich sklavisch an der Arienschablone haften. So hat Verdi in der Romanze „L'esule" (1839) mit Bewußtheit die Form des Rezitativs angewandt, um den dramatischen Effekt zu erhöhen, aber er erreicht nur opernmäßige Wirkungen. Nur in einer von den, in dem Album des Jahres 1845 enthaltenen Romanzen, betitelt „Ad una stella" („An einen Stern"), versucht der Komponist, sich der modernisierten Liedform etwas anzupassen, ohne jedoch mehr als nur konventionelle Liedwirkungen zu erzielen.

So sehen wir, daß Verdi immer wieder der Bühne verfiel. Das Üble daran war, daß er in seinem Schaffensfieber zuweilen, wenigstens in dieser Epoche, zwar hie

und da dem Librettisten schon Fingerzeige gab, im ganzen doch aber noch wenig Skrupel bei der Auswahl des Buches hatte. Wie sollten wir uns sonst die Wahl eines so farblosen Librettos, wie desjenigen seiner nächsten Oper „Der Korsar" („Il Corsaro"), erklären? Dabei rührt das Buch von dem gleichen Piave her, der sonst bei weitem Besseres zustande brachte; aber diese unglückselige, aus einem Byronschen Drama entlehnte Geschichte von Konrad, dem Piratenhäuptling, der die stürmische Liebe einer von ihm aus der Gefangenschaft befreiten Odaliske Gulnara nicht erwidert, weil er seiner Braut Medora treu bleibt, und der sich dann tötet, als er erfährt, daß Medora sich inzwischen aus Gram über seine vermeintliche Untreue vergiftet hat — diese Geschichte war eben doch allzu durchschnittsmäßig behandelt, um den Komponisten fesseln zu können. Verdi zog sich so gut als möglich aus der Affäre; er deutet hie und da (so in einem Odaliskenchor des zweiten Aktes) den orientalischen Charakter des Stoffes an, harmonisiert jedoch ganz landläufig, und wenn wir in der Arie Konrads im dritten Akt „Per me infelice vedi costei" („Unglücklich sah ich jene bei mir") ein wenig aufhorchen, so geschieht dies nur deshalb, weil sie uns in Taktart und Charakter, aber auch in den Tonfolgen, auffallend an die weltberühmt gewordene Arie „Donna e mobile" („Ach, wie so trügerisch") aus „Rigoletto" erinnert. Über diese Gleichförmigkeit der Verdischen Melodie hat man vielfach gespöttelt; ja, man hat daraus voreilig folgern wollen, daß es Verdi überhaupt an einer mannigfachen Inspiration gemangelt habe. Wer so urteilt, der müßte dann auch bei anderen Meistern die Familienähnlichkeit der melodischen Einfälle nachprüfen, und der würde dann zu sehr überraschenden Ergebnissen gelangen. Eine gewisse Monotonie des Melodischen besteht bei jedem Komponisten, wobei die Individualität eben die Gleichförmigkeit ganz naturgemäß

erzeugt. Staunenswert aber bleibt gerade bei Verdi, wie er sich immer wieder von seiner melodischen Inspiration einwiegen läßt und uns immer wieder von neuem gefangen nimmt, selbst in den weniger gelungenen Werken, die auf diese Weise niemals ganz unpersönlich anmuten. Auf den „Korsar" gab unser Meister von vornherein nicht sehr viel. Das erkennen wir schon daraus, daß er sich nicht einmal persönlich zu der Erstaufführung der Oper nach Triest, am 25. Oktober 1848, begab, sondern daß er die Inszenierung und musikalische Vorbereitung dem dortigen Direktor überließ*).

In das gleiche unruhige Jahr der politischen Gärung 1848 fällt auch ein musikpolitischer Beitrag Verdis, in Gestalt der wirkungsvollen, wenn auch nicht bedeutenden Hymne „Suona la tromba" („Es ertöne die Drommete!") auf einen Text von Goffredi Mamelli. Namentlich aber ward die nächste Oper „La battaglia di Legnano" („Die Schlacht von Legnano") zu einer Art von Nationaloper. Von nun an erstreckt sich weit über ein Jahrzehnt jene Periode im Leben unseres Meisters, die man, besonders in Italien, als seine wahre Blütezeit betrachtet und die in der Tat wohl nicht zufällig seine echtesten, unverfälschtesten Werke gezeitigt hat. Es ist gewiß kein Zufall, daß diese Höheperiode Verdis mit der Erhebung Italiens aus dem Joche Österreichs zusammenfällt. Seltsam und traurig ist es nur, daß gerade von diesen seinen „politischen" Opern heutzutage nur noch Bruchstücke beliebt geblieben sind.

Zu den wahrhaft abgeklärten Opern gehört unstreitig „Die Schlacht bei Legnano". Salvatore Cammarano hat dazu eines der vortrefflichsten Bücher geschrieben, die Verdi überhaupt (abgesehen von den Meisterwerken Boitos) vorgelegen haben. Es ist dies eine der seltenen Operndich-

*) Siehe Monaldi, a. a. O. S. 99.

tungen, in denen (wie in „Nabucco") der Liebeskonflikt in Wahrheit psychologisch begründet und auch mit der tragischen Handlung in inneren Zusammenhang gebracht wird. Es ist erschütternd, wie die beiden eng befreundeten Feldherren Arrigo und Roland jählings auseinandergerissen werden, weil Roland sich mit Lida auf Wunsch ihres sterbenden Vaters verloben mußte, während sie nur Arrigo liebte. Die Szene, in welcher sich Arrigo in die Schar der „Ritter des Todes" aufnehmen läßt, um dem Freunde sein Glück nicht zu zerstören, zeigt, daß die alte, so oft für tot angesehene Stilgattung der Oper noch immer lebensfähig wird, wenn ein genialer Komponist die Form mit dramatischem Inhalte zu erfüllen weiß. Verdi hat sich in dieser Partitur von Meyerbeerschen Einflüssen noch ganz frei gehalten. Bei der Erstaufführung des Werkes am 27. Januar 1849 im Argentinatheater zu Rom wurde der große Jubel des Publikums freilich in allererster Linie durch die patriotischen Anspielungen bestimmt; aber das Siegesmotiv der Ouvertüre, das dann sogleich zu Beginn des ersten Aufzuges zum Leitmotive des Volkschores „Viva Italia! Sacro un patto!" („Heil Italien, Heil dem Bunde") benutzt wird, ist von einer durchaus populären Sanglichkeit. Verdi führt diese Melodie leitmotivartig nicht „durch", sondern nur „an", wenn es die Situation erfordert; er ist also nicht deswegen ein „Nachahmer" Wagners zu nennen, weil er sich solche kleinen motivischen Anspielungen gestattet, wie sie sich ja auch schon längst vor Verdi in der Opernliteratur finden. Schon in der Ouvertüre, aber auch im Verlaufe der ganzen Oper, ist in dieser Partitur die Instrumentation bedeutend farbenreicher geworden. Die Figuration in den Begleitungsfiguren in den kriegerisch bewegten Szenen erheischte gebieterisch eine solche stärkere Betonung des orchestralen Elementes. Des weiteren sehen wir in den Arien, etwa in der Arrigos im ersten Akt

„Son io ferito“ („Bin ich verwundet!“), daß die Singstimme schon selbständig neben dem Orchester hergeht. Wie reich sich die Harmonik entwickelt, davon gibt der Mädchenchor des ersten Aufzuges eine Anschauung, wo bei der Stelle „Coron festive“ („Festliche Kränze“) ein Wechsel in der Tonart von F-dur über Es, As und über den verminderten Akkord F, As, D, H wieder nach F-dur zurückführt. Meisterhaft kann der dritte Aufzug genannt werden. Schon in dem Vorspiele wird die düstere Szenerie — die Krypta der Ambrosiuskirche in Mailand — und der Opfermut der Ritter des Todes mit wundervoll einfachen, aber doch auch sehr charakteristischen Farben gemalt. Dieser Chor der Todesritter „Giuriam d'Italia por fine ai danni cacciando altr' Alpe i suoi tiranni!“ („Laßt uns schwören, unsere Feinde über die Alpen zu treiben!“) gehört schon rein deklamationstechnisch, aber auch in Er- und Empfindung zu Verdis schönsten: wie z. B. bei der Silbe „ta“ in dem Worte „Italia“ die melodische Phrase sich zur Oktave erhebt und dort einen halben Takt aushält, das zeigt, wie innig der Tondichter dem Verspoeten nachgedichtet hat, eine Beobachtung, die wir fast auf Schritt und Tritt in dieser Partitur machen können. Verdi erlaubt sich hier auch schon gewisse Freiheiten, indem er z. B. in Rolands Arie „Ah! d'un consorte oh perfidi“ („Ihr Schurken, die ihr einen Gatten zu schänden wagt!“) die aufsteigende Phrase plötzlich abwärts führt und dadurch den Kummer des Gatten aufs schönste malt. Meisterhaft aufgebaut ist das Schlußterzett dieses Aktes, das vom Baß intoniert, vom Tenor weitergeführt und dann mit der Umkehrung in die Quarte von dem Sopran wiederholt wird; die Stimmen gehen imitatorisch nebeneinander her. Die überlegene Fertigkeit Verdis im Ensemble zeigt sich im vierten Akt in der Gebetsszene, wo über dem Chor ein Rezitativ schwebt; doch lebt im übrigen der Schluß-

akt etwas von dem Material der vorangegangenen Aufzüge. Alles in allem aber bedeutet „Die Schlacht von Legnano" eine Tat. Die Oper wurde allerdings, wie das dem armen Aschenbrödel Musik so oft ähnlich ergeht, nicht um ihrer selbst, sondern eben um der politischen Richtung des Werkes willen in Italien ungeheuer beliebt, und man möchte wünschen, daß auch der absolute Wert dieser Partitur noch einmal von neuem ganz erkannt werde.

Vielfach gespielt wird heute noch in Italien die Ouvertüre der Oper „Luisa Miller" („Luise Miller), die vielleicht Verdis bestgelungene Ouvertüre ist. Leider hält die Partitur im übrigen nicht ganz, was das Vorspiel verspricht, so beachtenswert auch viele Einzelzüge sein mögen. Jedoch von diesem Werk eine neue „Manier" herzuleiten dünkt mich eine Gewaltsamkeit. Auffallen muß allerdings auch dem unbefangenen Beurteiler die große Verklärtheit des Melodischen. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in der rührenden Liebe, mit welcher das ländliche Element, ebenso auch die Vaterliebe musikalisch geschildert werden, einen Reflex der seligen Ruhe ersehen, welche über Verdi damals gekommen war. Verdi war mit wohltuender und heute ach so selten gewordener Frühzeitigkeit dessen innegeworden, daß für den echten Künstler doch nur die Natur, und zwar die unverfälschte Natur, die Quelle bedeutet, zu der er immer wieder zurückkehren muß, will er sich seine Inspirationsfähigkeit frisch und unverkünstelt erhalten. Es zog ihn aus der französischen Metropole, in der er eine ziemlich geraume Zeit lang gelebt hatte, mit Macht in die engere Heimat nach Busseto zurück, in dessen unmittelbarer Nähe, und doch für den bequemen Fußgänger nicht leicht erreichbar er sich im Jahre 1849 ein kleines einfaches Landhaus kaufte. Hier hat er mehr als fünf Jahrzehnte lang geschaffen oder vom Schaffen geruht, wobei diese Siesta bei dem Naturkinde Verdi nicht etwa in bequemem

Ausruhen auf seinen Lorbeeren und im Empfange seiner Schmeichler (auch wohl „Verehrer“ genannt) bedeutete. Wer jemals in diesen schlichten oder doch höchstens vornehm behaglich möblierten Wohnräumen geweilt hat, wer jemals in den lauschigen Pfaden des prächtigen Parks gewandert ist, der weiß, daß Verdi mit seiner Scholle aufs engste verwachsen war. Wenn er nicht zum Komponieren aufgelegt war, so waren nicht die „zweibeinigen“, sondern, seinen eigenen Worten gemäß, die „vierbeinigen“ Geschöpfe seine liebsten Freunde. Er hatte da seinen eigenen Geflügelhof, seine Gemüsezucht, ging auch, wie seine ziemlich stattliche Gewehrsammlung zeigt, und wie uns sein Diener erzählt, sehr eifrig auf die Jagd, und zwar auch noch in hohem Alter. War das Wetter einmal gar zu ungemütlich, so ergötzte er sich an den reichen Schätzen seiner Bibliothek, deren Inhalt den oberflächlichen Kenner der geistigen Seite in Verdis Persönlichkeit mit großem Staunen erfüllen muß. Befinden sich doch in dieser Büchersammlung Verdis selbst die Schriften griechischer Klassiker, ein Zeichen, ein wie fleißiger Autodidakt Verdi zeitlebens gewesen ist. Was in dem Urteil einer flachen großen Welt so gern als „Menschenflucht“ oder gar als „Sonderlingstum“ bezeichnet wird, ist bei Verdi nichts weiter gewesen als die ewige und unstillbare Sehnsucht nach dem Allerletzten, wobei man durchaus nicht immer gleich an das „Faustische“ zu denken braucht.... Mit besonderer Liebe beschäftigte sich Verdi auch mit der Pferdezucht sowie mit Holzarbeiten*), und selbst inmitten seiner größten Triumphe erkundigt er sich brieflich stets nach dem Wohlergehen von Mensch und Tier in S. Agata.

Der Meister empfand allmählich doch auch die Ein-

---

*) Siehe O. Boni, Verdi l'uomo, le opere, l'artista. Parma, Luigi Battei, 1901, S. 25.

samkeit als drückend; gerade seine innerliche und im Umgang mit dem weiblichen Geschlechte ungemein keusche Natur bedurfte eines seelischen Ausgleichs inmitten der mancherlei Anfeindungen, denen doch auch er, wie jeder Genius, ausgesetzt gewesen war. Seine Wahl fiel auf Giuseppina Strepponi, die dereinst seiner Oper „Nabucco" zum Erfolge mitverholfen hatte. Verdis Gattin „Peppina", wie er sie kosend nannte, hatte wenig von jener bewußten, gezierten Grandezza an sich, in der sich die Genossinnen Berühmter hie und da zu gefallen pflegen. Sie verstand ihren Mann ausgezeichnet, und wir wissen, wie sie besonders sehr geschickt darin gewesen ist, dem Gatten die lästigen Besuche Neugieriger zu ersparen. Ihren am 14. November 1897 erfolgten Tod hat denn auch Verdi nicht lange überlebt.

Eine so große Abneigung Verdi auch im allgemeinen gegen große Reisen, namentlich gegen Seefahrten hatte, so gern pflegte er doch in seinem geliebten Heimatlande Beziehungen zu Künstlern, zumal Dichtern und Sängern, auch gelegentlich seiner Fahrten zu den Erstaufführungen seiner Werke anzuknüpfen. So lernte er denn auch in Neapel im Jahre 1849 den Dichter und Schriftsteller Cammarano persönlich kennen und bat ihn, für ihn ein Libretto zu schreiben. Wieder einmal war es der deutsche Klassiker Schiller, dessen Tragödie „Kabale und Liebe" ihn mächtig anzog. Diese Wahl ist für uns historisch im Zusammenhang mit „Traviata" wichtig; nicht mit Unrecht ist „Luisa Miller" als eine Vorstudie zu dem späteren Werk aufgefaßt worden. „Luisa Miller" ist das erste soziale Musikdrama in der modernen italienischen Operngeschichte, also der erste Vorläufer (neueren Datums) auch von Puccinis „Bohème". Des größten Lobes wert ist — im glücklichen Gegensatz zu dem gänzlich verunglückten Maffeischen Libretto zu den „Räubern" — die Textdich-

tung Cammaranos. Es ist dem Dichter gelungen, die Grundlinien der teuflischen Intrige Wurms gegen Luise sowie gegen deren Vater und Bräutigam trefflich klar durchzuführen.

Um noch einmal kurz auf die Ouvertüre zurückzukommen, so ist dies die erste eigentliche Ouvertüre Verdis im Gegensatz zu den „sinfonie“, den Vorspielen seiner bisherigen Werke. Ein einziges Thema wird in der mannigfachsten Weise entwickelt; diese Durchführungssätze zeigen auch harmonisch eine große Vertiefung gegen früher: das an und für sich gar nicht sehr wandlungsfähige Motiv wird durch Vergrößerungen und tonale Schiebungen in ein immer neues Licht gerückt. Echt ländlich mutet dann der einleitende Bürgerchor „Ti desta, Luisa“ („Erwache, Luisa“) mit seinem lieblichen Thema an. Die Arie Millers „Sacra la scelta è d'un consorte“ („Heilig ist die Wahl des Gatten“) entwickelt sich bei der Stelle: „In terra un padre“ („Auf Erden ein Vater“) zu grandioser Innerlichkeit; einen dämonischen Gegensatz zu dieser milden Musik bilden des Schurken Wurm triolenhaft aufsteigende Motive, die den teuflischen Hohn dieses niedrigen Charakters in ein fahles, unheimliches Licht rücken. Den ganzen Aufstieg unseres Künstlers in dieser Oper verspürt man an der Stelle des ersten Aktes, wo sich aus der Arie Millers „Fra mortali ancora oppressa“ („Niedergedrückt unter den Menschen“) ein Duett mit Rudolf ergibt, und wo dann aus diesem Duett ein Finale hervorwächst, das in Wirklichkeit ein Aktschluß im poetischen Sinne des Wortes ist. Berühmt geworden, aber doch noch etwas konventionell ist Luisens Arie im zweiten Akt „Tu puniscemi“ („Du strafst mich“). In der Kantilene Rodolfos „Quando le sere al placido“ („Wenn sie am Abend“) erklingt eine jener süßen Verdi-Kantilenen, die, wie ein Biograph so treffend bemerkt, gleichsam unausgesprochen im Äther ruhen, bis sie

ein Genius zum Ertönen bringt, eine jener Melodien, die auch ihre wundersam leichte Entstehungsart mit rührender Deutlichkeit zeigen; aus einem Melodieteilchen entwickelt sich eine breite Kantilene, ohne daß wir dieses stetig wiederholten Melodiepartikelchens müde werden. Und wie sinnig ist, im dritten Akt, die gleichsam nur leise und bang mitsummende Chorbegleitung der Freundinnen Luisens empfunden; die Frauen singen die Textworte „Come in un giorno solo“ („Wie konnte nur an einem einzigen Tage“) Luisen litaneiartig vor, während das Mädchen voller Bangigkeit antwortet; wie frisch und eigenartig plastisch wird dadurch dieser Anfang des so tragisch endenden Schlußaktes des Dramas! Soffredini*) meint, in diesem Frauenchor hauptsächlich auf den Mendelssohnschen Charakter der Melodik hinweisen zu müssen. Mir scheint diese zufällige Ähnlichkeit minder wichtig als der stimmungsvolle Chorsatz zu sein. Ganz mit Verdischem Geist durchsättigt ist auch die Kantilene Luisens „La tomba è un letto“ („Das Grab gleicht einem Lager“) mit seinen kurzen Sechzehnteln und den punktierten Triolen; durchaus tragisch aber und nicht im mindesten mehr konventionell ist die große Arie Millers „Di rughe il capo, mira ho soliato“ („Sieh, von Kummer durchfurcht ist mein Antlitz“), in der ein gekränkter Vaterstolz furchtbar drohend hervorbricht. Man erkennt hier wieder, wie in Verdi sofort alle süßen oder gar süßlichen Akzente, die ihm seine Gegner so gern vorwerfen, zum Schweigen kommen, wenn ihn die Schilderung echter menschlicher Leiden mit fortreißt. Wer jedoch in dem Gebet der todgeweihten Luise „Ah l'ultima preghiera“ („Ach, das letzte Gebet!“) nichts weiter sehen will als hohle Sentimentalität, der hat eben kein inneres Verständnis für das weiche romanische Empfindungsleben Verdis, wie es sich, fast als

*) a. a. O. S. 132.

eine Vorahnung der Szene zwischen Alfreds Vater und Traviata, in der rührenden Ansprache Luisens an den zusammenbrechenden Vater „Piangi, piangi“ („Weine, ach weine!“) noch erschütternder ausspricht. Wenn auch zuzugeben ist, daß auch diese Oper, die seit ihrer am 8. Dezember in Neapel erfolgten Erstaufführung einen Siegeszug durch Italien und Frankreich antrat — sie wurde am 7. Dezember 1852 in der italienischen Oper in Paris mit der Cruvelli in der Titelrolle sehr erfolgreich gegeben und bald nachher, am 2. Februar 1853, in der Großen Oper aufgeführt —, noch nicht völlig von den Schlacken der Konvention befreit ist, so zeigt sie doch im Empfindungsleben schon manchen großen Fortschritt gegenüber vielen früheren Arbeiten des heranreifenden Künstlers.

Um so bedauerlicher wirkt der Rückfall ein, den unser Komponist in seinem nächsten Werke, in der Oper „Aroldo“, getan hat. In ihrer ursprünglichen Gestalt, so wie die Oper am 16. November 1850 im Teatro grande zu Triest aufgeführt wurde, hieß die Arbeit „Stiffelio“, doch war diese unendlich rührselige Liebesgeschichte eines evangelischen Priesters Stiffelio, die der Librettist Piave aus einem Sujet des Souvestre entnommen hatte, selbst Verdi so unmöglich erschienen, daß er sie sieben Jahre später, in einer von Piave überarbeiteten und auch musikalisch etwas veränderten Gestalt abermals aufführte; jedoch erzielte die Oper, die dann zur Eröffnung des neuen Theaters in Rimini am 16. August 1857 in Szene ging, wiederum keinen nachhaltigeren Erfolg. Gerade weil in diese fünfziger Jahre die große, endgültige Befreiung des Verdischen Genius zu setzen ist, würde es mir zu sehr widerstreben, auf dieses mißglückte Werk dann noch einmal einzugehen. Übrigens ist die Partitur des „Aroldo“ doch um vieles reifer als z. B. „Alzira“ oder „Der Korsar“, aber wir vermögen an dem Schicksal dieser Kindertheaterritter keinen Anteil zu nehmen.

Es ist wohl das einzige Mal, daß wir Verdi direkte Trivialität vorwerfen müssen, die er dadurch bewiesen hat, daß er diese fast tragikomische Geschichte von dem alten Ritter Egbert (der, um die Schuld seiner ihrem Gatten ungetreuen Tochter Minna zu verdecken, den Verführer einfach ersticht) in einer Weise vertont hat, die nur in einzelnen Lichtblicken ahnen läßt, wer sie geschrieben hat. In einem Punkte freilich erkennen wir unseren keusch empfindenden Meister wieder, daß er nämlich auch diesen höchst zweifelhaften Frauencharakter der Minna absichtlich in eine ideale Sphäre erhoben hat; finden sich doch in der Partie dieser Rolle die einzigen Stellen der Partitur, die man einigermaßen ernst betrachten mag; so gleich in ihrer ersten Szene, wo sie ihre Untreue bereut und um Vergebung ihrer Sünde betet „Salvami, gran Dio" („Rette mich, großer Gott!"). Es wäre übrigens ein interessantes Beginnen, die Entwicklung des Gebetes bei Verdi von „Nabucco" bis auf „Othello" entwicklungsgeschichtlich zu untersuchen, um daraus dann zu erkennen, wie sich der fromme, kindliche Grundzug in dem Wesen des Meisters stets durch alle seine sonstigen Wandlungen hindurch in seiner ursprünglichen Schlichtheit und Größe erhalten hat. Auch die Ensembles, so namentlich ein Terzett im dritten Akt, zeigen, daß sich Verdi zwar in dieser Oper nicht weiterentwickelt hat, daß er aber doch noch immer auf dem Wege des Aufwärtsstrebens begriffen ist.

Angesichts der nächsten Oper — „Rigoletto" — fühle ich es wie eine Offenbarung in Verdis Seele aufflammen. In „Rigoletto" wird aus dem Verdi der Arien und Strettas, der Ensembles und der Akkompagnatos der große Künstler, in dessen Brust ein Menschenlos zum Ereignis und zum Erlebnis geworden ist. Die ganze Tragik der verlachten Häßlichkeit und das noch furchtbarere Los einer zu Boden geschlagenen Väterlichkeit, der wilde Schmerz

eines aus der Brust gerissenen Vaterherzens, die ganze Ewiggültigkeit der reinen Mädchenliebe, die an keinen Trug glauben will und die eher in sich selbst dahinwelkt, ehe sie ihren Lebensfrühling langsam vergehen sieht, und schließlich die ganze diabolische Lüsternheit des geborenen Weiberverführers — alle diese Menschenschicksale werden hier in einer Oper vereinigt, die trotzdem keine Musiktragödie sein will oder gar moderne Musikpsychologie in dramatischer Form darstellt: nein, auch in diesem Werke lebt formell noch der alte Verdi der süßen Kantilene, der Arie, des Rezitativs und all der anderen konventionellen Formen einer vergilbten Bühnengattung; aber diese Formen leben vermöge des gewaltig ergreifenden Inhaltes ganz neu auf. In dem Munde der an der unendlich spannenden Handlung beteiligten Helden des Dramas werden die Arien und Ensembles gleichsam zur Muttersprache; alles Operngefühl schwindet von dem Zuhörer hinweg, und nur hier und da, wenn die Chöre sich allzu breit an die Rampe vordrängen, oder wenn der unglückselige alte Monterone den ihn verspottenden Rigoletto verflucht, nur dann erinnert man sich schmerzlich daran, daß doch auch „Rigoletto" trotz seiner Schönheiten noch immer eine echte Oper ist. Und doch ist gerade dieser Fluch das Entscheidende in dieser Tragödie, und er hätte beinahe das Schicksal der Oper entschieden. Als nämlich das von Piave nach einem Originale Victor Hugos („Le Roi s'amuse") entlehnte und sehr geschickt verarbeitete Libretto der hohen Zensur von Venedig vorgelegt wurde, beanstandete die Polizei den Titel „Der Fluch"; es schien staatsgefährlich, daß es der König Franz I. höchstselbst war, der sich bei Victor Hugo so „königlich amüsierte" und deswegen fluchwürdig wurde. Da trat ein loyaler Polizeibeamter, Signore Martello, auf den Plan und riet den Autoren, statt des Königs einfach einen Herzog von Mantua zu setzen und der Oper

lieber den Namen der Hauptperson der Handlung, nämlich den des Narren Rigoletto zu geben. Der Rat wurde befolgt, und die Oper gelangte an dem denkwürdigen Abend des 11. März des Jahres 1851 im Fenicetheater zu Venedig zu einer Erstaufführung, die in diesem Falle gleichbedeutend mit einem unbestrittenen Triumphe war. Dabei hatte Verdi die Partitur sozusagen in einem einzigen Zuge in der Zurückgezogenheit seines Landhauses zu Sant' Agata niedergeschrieben; ein wahrhaft Rossinisches Schaffensfeuer hatte ihn entflammt, und ein geniales Werk war die Frucht. d'Angeli, der gestrenge Kritikus, sagt zwar von „Rigoletto", „Traviata" und „Troubadour" *): „diese drei Werke gleichen drei Edelsteinen, die in ein Metall eingeschlossen sind, das schon echt leuchtet", doch dürfen wir dieser Meinung wohl diejenige des Meisters entgegenhalten, der, wie Monaldi **) berichtet, gerade in bezug auf „Rigoletto" sich zu seinem ersten Rigoletto, dem Bariton Varese, folgendermaßen geäußert hat: „Ich bin zufrieden mit mir, und ich glaube, daß ich nichts Besseres mehr machen werde." Vielleicht trifft in diesem Falle der sonst etwas überschwengliche Soffredini den Nagel auf den Kopf, wenn er „Rigoletto" den „Cantico dei cantici", den Gesang der Gesänge Verdis nennt ***). Schon der eine geniale melodische Einfall in der unendlich charakteristischen Kanzone des letzten Aktes, wo der Herzog seiner unbändigen Lebenslust in dem unsterblich gewordenen Motiv „Donna e mobile" („Ach, wie so trügerisch") Ausdruck gibt, schon dieser Einfall allein würde jene Bezeichnung auch dann noch zulassen, wenn d'Angeli mit seiner Behauptung recht hätte, dieses allerpopulärste Motiv Verdis stamme aus — einer Sonatine

*) a. a. O. S. 49.
**) a. a. O. S. 122.
***) a. a. O. S. 135.

Beethovens*)! Derartige Reminiszenzen beweisen bekanntlich bei wirklich erfindungsreichen Meistern gar nichts, und es darf wohl als ausgemacht gelten, daß Verdi, so vertraut er zwar mit den Klassikern im allgemeinen war, nicht ein so — raffiniertes Gedächtnis gehabt haben wird. Zumal in dieser Oper, die allerorten von strahlenden Inspirationsblitzen nur so funkelt! Im ersten Aufzug folgt auf das scharmante Einleitungsballett (mit einem ganz im Mozartstil gehaltenen Menuett) die erste wahrhaft dramatische Szene, wenn Monterone Rigoletto verflucht. Hier beginnen die Überraschungen nicht nur in der Harmonik, sondern auch in der Instrumentation, so namentlich in der Szene zwischen Rigoletto und Sparafucile, der sich dem Narren für etwaige Racheakte zur Verfügung stellt; das Solovioloncell spricht hier alles das aus, was in der Seele des zweifelnden Vaters noch nicht sich hervorwagt; diese Sparafucileszenen strömen in ihrer ganz eigenartigen Mischung von Tragik und grotesker Tragikomik einen ganz seltsamen gruseligen Reiz aus. Das Rezitativ wird in „Rigoletto" zur dramatischen Szene und hält auch harmonisch nicht mehr an den steifen Akkorden des Basso continuo der alten Oper fest. Ganz in Verdisches Melos getaucht ist die Phrase des Herzogs „Liebe ist Seligkeit" im Duett mit Gilda. Was das Finale des ersten Aktes anbetrifft, so hat hier d'Angeli recht, wenn er die allzuhäufige Wiederholung des „Addio, addio" beklagt, womit Verdi noch in die alte Konvention zurückfällt. Im zweiten Akt sehen wir, etwa in der Arie des Herzogs „Ich seh' die heißen Zähren fließen", wie die melodische Linie schon weniger gradlinig verläuft; eine geniale Stelle und zugleich ein Paradestück für alle Darsteller ist das schmerzlich ironische „Lara, lara" des Narren, der in diesem Auftritt infolge

*) Siehe d'Angeli, a. a. O. S. 50.

der musikalischen Charakteristik wahrhaft Shakespearesche Züge zur Schau trägt. Wenn sich dann der ganze wilde Schmerz des Vaters in der Arie: „Feile Sklaven! Ihr habt sie verhandelt“ entlädt, so scheint Verdi musikalisch förmlich jedem Atemzug des Unglücklichen zu folgen. Der dritte Akt bildet noch heute bei jeder Vorstellung eine Art von Sensation; man kann das Ertönen der köstlichen Kavatine „Donna e mobile“ kaum erwarten, und man versteht es, wie ängstlich Verdi um dieses Glückskind seiner Muse besorgt war. Der erste Darsteller des Herzogs, der Tenorist Mirato, mußte dem Meister auf Ehrenwort versprechen, die Kavatine bis zum Abend der Aufführung geheimzuhalten, damit sie nicht etwa noch vor der Uraufführung in den Straßen und Lagunen Venedigs hätte populär werden können. ... Ihr rechtes Relief erhält diese leichtfertig tändelnde, unendlich einfach gebaute Melodie erst durch den Gegensatz zu dem Schmerz des betrogenen Vaters und der verzweifelten Tochter, ein Gegensatz, der Verdi zu seinem zweifellos allergenialsten Quartett inspiriert hat; über diese Perle der Partitur sagt Perinello, der es in der Gegenüberstellung und Kombination der vier Motive (des Herzogs, der Maddalena, Rigolettos und Gildas) genau analysiert, nicht zuviel, wenn er es ein Meisterstück nennt, das seither in der Opernliteratur nicht überboten worden sei*).

Wenn man denn schon von einem einschneidenden Abschnitt in des Meisters Entwicklung sprechen will, so tritt er bei „Rigoletto“ ein; in diesem Werke wird der Rhythmus mannigfacher, die Harmonik kunstvoller, der Kontrapunkt reicher, die Instrumentation erhält reichere Farben, das Rezitativ wird zum seelischen Monologe — mit einem Wort: in dem Opernkomponisten Verdi erwacht der Dramatiker.

*) a. a. O. S. 45.

Ein tragisches Ereignis trat wenige Monate nach dem triumphalen Erfolge des „Rigoletto“ in des Meisters Leben; seine von ihm innig verehrte Mutter starb am 30. Juli 1851, und dieser Verlust lähmte seine Arbeitskraft volle zwei Jahre. Als sich Verdi im Jahre 1853 endlich wieder zur Arbeit aufraffte, weihte er die neue Partitur — es ward seine populärste Oper, „Il Trovatore“ — der Erinnerung an die geliebte Mutter.

Bei einem so unendlich impulsiven Künstler wie Verdi muß man seine menschlichen Erlebnisse stets sorgfältig beobachten und in Zusammenhang mit seinem Schaffen zu bringen suchen. Wenn man die süßen Kantilenen belauscht, wie sie die Szenen zwischen der Zigeunerin Azuzena und Manrico, ihrem vermeintlichen Kinde, durchziehen, so begreift man diese brennende Innerlichkeit und weiß nun, warum gerade diese Oper so stark ins Volk gedrungen ist. Wenn man Verdis „Troubadour“ nennt, so fallen einem auch bei der Abfassung einer ernsten Monographie des Meisters die biederen Leierkästenmänner ein, die zur Zeit unserer Kindheit die populärsten Melodien dieser Oper „drehten“ und mit verzückten Mienen jene Arien „O Leonore“ oder „Lodern die Flammen“ oder „All mein Sehnen“ oder „Schon naht die Todesstunde“ zum besten gaben. Wer von uns entsinnt sich nicht mit einer schwer verhaltenen Rührung dieser Minuten, wenn die warmen südlichen Kantilenen durch den feuchten Vormittagsnebel der norddeutschen Metropole drangen und etwas wie Sonnensehnsucht in unsere Seele zauberten? ... Stehen wirklich die heutigen Gassenhauer, die das Grammophon propagiert, dem allgemeinen Volksempfinden näher als Verdis Urmelodien? ... Ich lasse diese Frage offen und wende mich dem Libretto zu, das der Dichter Cammarano diesmal einer spanischen Quelle, dem „Trovador“ des Garcia Gutierrez entlehnt hat. Karl Aug. Regensburger hat in

seiner Doktordissertation „Über den Trovador des Garcia Gutierrez, die Quelle von Verdis Oper ‚Il Trovatore'"*) sorgfältig untersucht, inwieweit sich Original und Nachdichtung unterscheiden. Die beiden Hauptmotive, die Liebe Manricos und Leonorens und das Rachemotiv der Azuzena, die ihre von dem Grafen Luna wegen Hexerei verbannte Mutter rächen will, sind bei Cammarano verblieben, und es ist vielleicht nicht uninteressant, zu sehen, daß der Verwendung musikalischer Motive in dem Original (das übrigens das Erstlingswerk des blutjungen Spaniers war und am 1. März 1836 erstmalig in Madrid zur Aufführung gelangt ist) schon vielfach vorgearbeitet worden ist. So finden sich der Gesang der Azuzena, der Choral der Nonnen und vor allem das so berühmt gewordene „Miserere" in Gutierrez' Werk. Doch hat Cammarano, der übrigens schon vor der Aufführung der Oper, am 17. Juli 1852, in Neapel gestorben ist, und der das Buch bereits im Jahre 1851 beendet hatte, aus den 39 Szenen des Originales nur 20 beibehalten und die fünf Akte in vier zusammengezogen, ohne freilich die verworrene Vorgeschichte des Dramas ganz zu entwirren. Gerade diese romantische Unklarheit des Buches mag Verdi einmal angezogen haben; die Überraschungen der spannenden Handlung haben ihn zu einigen seiner wirkungsvollsten Szenen inspiriert. Eines müssen wir freilich vorurteilsfrei betonen: der „Troubadour" steht an Innerlichkeit weit hinter „Rigoletto" zurück. Die „Troubadour"-Musik verdankt ihre beispiellose Volkstümlichkeit der Ursprünglichkeit der Melodik, die Verdi vielleicht in keinem anderen Werk in so wahrhaft überschäumendem Maße zugeströmt ist. Wir lassen uns von diesen Melodien, die sich über alle vier Akte gleichmäßig verteilen, umgaukeln, ohne uns dessen bewußt zu werden,

*) Hamburg, 1911.

daß dies alles Arien oder Duette oder Ensembles sind, weil sich die Melodieperlen gleichsam zu einer einzigen klingenden Kette zusammenschließen. Doch gibt sich zugleich auch die technische Meisterschaft Verdis in dieser Partitur kund: man vergleiche etwa die Verwendung der Chromatik in Azuzenas Arie „Ach, wie meine Tränen fließen". In der Melodie der Arie Leonorens „O Gott, ist's nur ein schöner Traum" wird die Synkopenbewegung als Ausdruck des Glücksgefühles sehr geschickt angewendet. Ein Meisterstück aber ist unbedingt der letzte Akt mit dem erschütternden „Miserere", wo der Mezzavocechor die Kerkerszene mit schwarzen Farben untermalt. Ganz prächtig paßt sich im „Troubadour" die Koloratur den Worten und Stimmungen an; etwa in der letzten großen Arie der Leonore, wo die Koloratur den Höhepunkt bei den Worten „ich sterbe" erreicht. Die Arie „In unsere Heimat" (im letzten Akt) ist vielleicht die allerrührendste der ganzen Partitur: das Thema „Lodern die Flammen" der Azuzena ist hier leitmotivisch verwendet. Mag sein, daß die Melodien teilweise in ihrer großen Einfachheit leise an das Triviale grenzen; ehrlich er- und empfunden sind sie auf jeden Fall, und Soffredini hat nicht unrecht, wenn er sagt*), wie mancher „Motivsucher wünschte seine Motive populär werden zu sehen!" ... Der Unterschied zwischen dem Stil des „Rigoletto" und dem des „Trovatore" besteht, wie Perinello**) richtig eruiert hat, darin, daß er im „Rigoletto" fest und ebenmäßig, im „Trovatore" dagegen entsprechend dem leidenschaftlichen Libretto wild und leidenschaftlich ist. Vorzüglich beurteilt auch Barili***) den Wert der Oper, wenn er sagt, daß alle diejenigen, die der Oper ihre „Vulgarität" vorwerfen, gar nicht wissen, daß jede

*) a. a. O. S. 147.
**) a. a. O. S. 47.
***) a. a. O. S. 87.

echte Leidenschaft „vulgär“ ist, was man am besten aus den Gestalten der Shakespeareschen Dramen erkenne.

Alsbald nach seiner am 19. Januar 1853 erfolgten Erstaufführung am Argentinatheater in Rom trat der „Troubadour“ einen Siegeszug durch Europa an und fand auch in der Großen Oper in Paris stürmischen Beifall.

Schon vor der Aufführung seines „Trovatore“ hatte Verdi in Paris gegen Ende des Jahres 1851 Sardous Schauspiel »La Dame aux Camélias“ („Die Kameliendame“) gehört und war davon lebhaft ergriffen worden. Sein Leiblibrettist Piave mußte ihm danach ein Textbuch „La Traviata“ schreiben, das Verdi, wie man sagt, während der Proben des „Trovatore“ in Rom, in unendlich kurzer Zeit in Musik gesetzt hat. Es ist eine traurige Biographenpflicht, sich der erbärmlichen Niederlage entsinnen zu müssen, die das Werk bei seiner am 6. März 1853 erfolgten ersten Aufführung in Venedig davontrug, einmal, weil das liebe, denkfaule Premierenpublikum das ungewohnte moderne Kostüm in einer Oper nicht „goutierte“, und dann vor allem, weil man als Darstellerin der schwindsüchtigen Violetta eine höchst korpulente Künstlerin gewählt hatte! . . . Bald darauf errang sich jedoch das geniale Werk am San Benedettotheater der Lagunenstadt den wohlverdienten Triumph. Viele halten diese Oper für seine überhaupt reifste. Der Meister selbst soll gesagt haben, wenn er Fachmann wäre, würde er „Rigoletto“ am höchsten stellen, wäre er Dilettant, so würde ihm die „Traviata“ am liebsten sein*). In der Tat ist „Traviata“ unbedingt Verdis knappste und konziseste Oper. Die drei Akte bzw. vier Bilder aus dem Leben der schwindsüchtigen Kokotte Traviata, die mit Alfredo Germont ihren erstletzten Liebestraum durchlebt, sind von dem Librettisten

*) Siehe Monaldi, a. a. O. S. 142.

mit einer, namentlich in Italien bis dahin unbekannten Beschränkung auf das Notwendigste durchgeführt. Man möchte fast wünschen, daß bei einer künftigen Neueinstudierung nicht nur gewisse konventionell geratene Arien in den ersten Aufzügen weggelassen werden, wie dies bei den Musteraufführungen in Mailand an der Scala geschieht, sondern daß vor allem aus der Spielerszene im vorletzten Bilde die Ballettszenen gestrichen werden; man würde erstaunt sein, wie frisch und wie wenig opernhaft diese Musik auch heute noch anmutet. Ungemein zart empfunden ist gleich das, später vor dem Schlußbild noch breiter durchgeführte Vorspiel mit den geteilten Streichern und den ganz eigenartig herben Melodien, die den Todeskeim in Violetta erschütternd enthüllen. Die Chromatik, die Verdi früher hie und da noch etwas wahllos angewandt hatte, wird nun sinngemäß und malerisch. Prächtig aus dem französischen Milieu der Handlung heraus empfunden ist der Einfall, Alfredos Liebeserklärung an Violetta im Walzerrhythmus zu geben, was der Szene erst ihre volle Lebendigkeit und Intimität verleiht. Das dramatische Rezitativ wird ähnlich wie in „Rigoletto" mühelos zur Szene ausgestaltet und geht unmerklich in die Arie über; man vergleiche etwa das Rezitativ Alfredos im zweiten Akt („Stille Seligkeit"), wie diese Empfindung sich in dem Übergang nach As-Dur dokumentiert; darauf hatte Verdi früher gerade im Rezitativ noch nicht ein so fleißiges Augenmerk verwendet. Das Orchester schildert, zumal in den Streichern, die Seelenkämpfe Violettas z. B. in der Szene mit Alfredos Vater, der sie zum Abschied von dem Geliebten zwingt, mit glühenden Farben; das Tremolo der Violen und Celli dient zum Ausdruck des bangen Schmerzes. Man merkt es der „Traviata"-Musik an, daß sie mit dem Herzblut geschrieben ist, und daß Verdi sich bemüht, seine Melodik gleichsam zu verfeinern,

sie salonmäßig zu kultivieren und leicht zu gallisieren. Mit besonderer Liebe ist wieder die Partie des Baritons, des Vaters Germont, komponiert; es sind durchweg breite, samtne, echt väterliche Melodien, die diese auf der Opernbühne etwas heikle Gestalt nach Möglichkeit menschlich verklären. Wie ein Epilog, zart und mit feinen harmonischen Schleiern verhängt, zieht der Schlußakt an unserem Ohr vorüber; das Liebesmotiv, das leise leitmotivisch durch die Oper geht, erscheint noch einmal, und in der letzten Ansprache der sterbenden Violetta findet Verdi Modulationen (etwa bei der Stelle „Weihet dir eine Jungfrau rein", von E-Dur nach Des-Dur), die erkennen lassen, wie ungemein reich sich seine Technik inzwischen bereits entwickelt hat. Nicht übel hat ein Kritiker die „Traviata"-Musik als Kammermusik bezeichnet; es liegt in der Tat etwas von kammermusikalischer Intimität in der Orchestration.

Seit dem Frühjahr des Jahres 1854 hatte Verdi seinen Wohnsitz wieder nach Paris verlegt, und zwar außerhalb der Stadt (wie Barili*) annimmt, in Asnières, Marty le Roy oder in St. Germain-en Laye). Die politischen Zeitläufte waren seit der Konstituierung des englisch-französisch-piemontesischen Bundes vorübergehend ruhiger geworden. In Frankreich war man eifrig mit den Vorbereitungen für die Weltausstellung des Jahres 1855 beschäftigt. Der Name des italienischen Meisters hatte in Paris bereits einen solchen Klang, daß man sich behufs Anfertigung der Ausstellungsoper nicht an einen der heimischen Großmeister, etwa an Auber oder Berlioz oder Halévy, sondern an Verdi wandte; der Meister dokumentierte seinen echt künstlerischen Freimut dadurch, daß er durchaus keinen repräsentativen Stoff, sondern gerade ein solches Textbuch wählte, in dem das Treiben der französi-

*) a. a. O. S. 97.

schen Soldateska in Sizilien rücksichtslos geschildert wird. Der Meisterlibrettist der damaligen französischen großen Oper, Scribe, verfaßte, zusammen mit Duveyrier, das Libretto — „I Vespri siciliani“ —, das ganz in dem Stil gewisser Meyerbeerscher Opern, etwa der „Hugenotten“, gehalten ist und übrigens auch in der Musik Anklänge gerade an die eben genannte Oper aufweist. Im Mittelpunkt der Geschehnisse steht die Herzogin Helena; sie haßt Monforte, den Anführer der französischen Soldateska, weil er ihren Bruder getötet hat; der Konflikt entsteht dadurch, daß Arrigo, der Führer der Italiener, den Helena liebt, Monfortes Sohn ist. Gerade als Helena Arrigo die Hand am Altare reichen will, bringen die Sizilianer ein und töten Monforte und Arrigo, den vermeintlichen Verräter. Wie man sieht, liegt dieses Libretto eigentlich Verdi fern, und er hat den Ton des Kriegerischen und den Stil der großen Oper selbständig eigentlich nur in der Ouvertüre mühelos einzuhalten verstanden, die denn auch mit derjenigen zu „Luisa Miller“ in seiner Heimat das beliebteste Instrumentalstück unseres Meisters geworden ist. Adolphe Adam, der sonst ein großer Gegner Verdis war, gesteht, wie wir in Pougins ausgezeichneter Adam-Biographie*) lesen, daß er nach Kenntnisnahme der „Vêpres siciliennes“ seine Meinung völlig geändert habe, er finde „Verdis Talent biegsamer, und der Künstler werde sicher bald eine ganze Oper so schreiben, wie ihm bereits einige Stücke in den ‚Vespri‘ gelungen seien“. Übrigens finden sich gerade in dieser Partitur, in den Rezitativen und in gewissen melodischen Führungen ganz merkwürdige Reminiszenzen an seine älteren Werke. Es darf nicht verschwiegen werden, daß sich Verdi hier hie und da, etwa im dritten Akt in Arrigos und

*) Arthur Pougin, Louis Adam, sa vie, sa carrière, Paris, Charpentier, 1877.

Monfortes Duett bei der Stelle „Parola fatale“ („Unglückswort“), zu einer direkt falschen Deklamation hat hinreißen lassen, augenscheinlich nur, um eine ihm passend dünkende Melodie nicht aufgeben zu müssen. Fast notengetreue Anklänge an die „Hugenotten“ sind uns in der Arie Monfortes „In braccio alle dovizie“ („In Üppigkeit versunken“) aufgefallen; aber daneben tauchen allerdings auch Dinge auf, die Adam als Anzeichen einer größeren Biegsamkeit ansah, so z. B. die teilweise ganz meisterlich aufgebauten Ensembles (die nur als solche zu sehr überwiegen) oder das Meisterquartett des ersten Aufzuges sowie das echt Verdische innige Duett im letzten Akt. Sehr bemerkenswert ist die Instrumentation der Partitur, die ganz bedeutende Fortschritte aufweist, sich aber freilich auch stark von Meyerbeer abhängig zeigt. Die Oper, die bei ihrer ersten Aufführung an der Großen Oper in Paris, am 13. Juni 1855, stürmisch beklatscht wurde, ging unter dem Titel „Giovanna di Guzman“ auch über die italienischen Bühnen.

Die am 12. März 1857 im Fenicetheater zu Venedig erschienene musikalische Tragödie „Simone Boccanegra“ verdiente eine größere Beliebtheit, als ihr zuteil geworden ist. Zwar ist es weder dem Librettisten, Piave, noch dem Neubearbeiter im Jahre 1875, Arrigo Boito, gelungen, die zugrunde liegende Schillersche „Fiesko“-Dichtung zu einem nicht nur bühnenwirksamen, sondern auch verinnerlichten Opernbuche umzugestalten, aber das Werk als Ganzes betrachtet ermangelt doch keinesfalls der echten Leidenschaft. Der Fehler dieses wie der meisten anderen Piaveschen Librettos beruht in der allzu ausschließlichen Betonung der erotischen Intrige, über welche die Charakteristik der eigentlichen Helden vielfach zu kurz kommt. Doch ist es Verdis Musik zuzuschreiben, wenn wir bis zu einem gewissen Grade an dem Schicksal des alten Fiesco

wie an dem Lose des zum Dogen gekrönten, aber schließlich von seinen Gegnern vergifteten Simon Boccanegra Anteil nehmen. Die eigentliche Quelle Piaves bildete übrigens, wie d'Angeli*) angibt, ein spanisches Drama von Guttierez; erst als Verdi im Jahre 1875 in Köln Schillers „Fiesco“ in einer Musteraufführung durch die berühmten „Meininger“ hörte, fühlte er, daß Schiller die Tragik des Stoffes restlos erschöpft habe; er wandte sich dann an seinen getreuen Mitarbeiter Arrigo Boito, der mit dem ihm eigenen Geschmack die Umarbeitung vornahm. Doch blieb dem Werke auch gelegentlich der Erstaufführung in dieser neuen Gestalt an der Scala zu Mailand, am 24. März 1881, der durchgreifende Erfolg versagt. Das ist schwer zu begreifen, wenn man die Partitur sorgfältig studiert. Gleich im ersten Aufzug gewahren wir, wie reich sich die Harmonik unseres Meisters inzwischen entwickelt hat, und wie die Melodik breiter geschwungen wird. Auch das Rezitativ gewinnt ganz bedeutend an dramatischer Plastik. Der Höhepunkt dieses ersten Aktes aber ist unbedingt des Dogen Ansprache an das aufrührerische Volk; wie da Verdi bei den Worten „Wollt ihr so eure Wünsche verkünden“ die von dem Librettisten gewollte bittere Ironie in glitzernde Vorschlagsnoten und dissonierende Akkorde legt, das bedeutet erst den Anfang einer leidenschaftlichen Einfühlung in die Situation, die an der Stelle „Bürger! Patrizier! Alle Ihr“ zu einer grandiosen und melodisch ganz genial inspirierten Größe anwächst. Die übrigen Aufzüge stehen zwar nicht ganz auf der Höhe des ersten, doch enthalten auch sie, z. B. der dritte Akt in der Arie des Dogen „Ach, wie erfrischend!“, echte und große Schönheiten. Um zu zeigen, wie sorgsam Verdi seine Arbeiten stets harmonisch durchzufeilen pflegte, möchte

*) a. a. O. S. 56.

ich noch die Ausweichung von As- nach G-Dur ganz am Schluß des Werkes („Betet für seine Seele!") erwähnen. Auch in der sorgsamen Instrumentation verrät sich die Liebe, mit welcher der Meister an der Arbeit war.

Doch das Interesse des großen Publikums an „seinem" Verdi hängt sich nun einmal an gewisse Werke mit rührender, fast eigensinniger Pietät. Man kann die Beliebtheit der nächsten Oper, des „Ballo in maschera", um so eher begreifen, wenn man sich der aufregenden Vorgeschichte dieser Oper entsinnt. In dem Textbuch, das Antonio Somma nach Scribes „Bal masqué" etwas zu naiv entlehnt hat (dem gleichen Textbuch, das, wie d'Angeli*) berichtet, sowohl 1832 von Auber, als auch 1842 von Mercadante zu einer Oper verarbeitet worden war), spielt die Hauptrolle in der Handlung das Attentat gegen einen König; da nun gerade damals, am 14. Januar 1858, ein Anschlag gegen Napoleon III. verübt worden war und die Gemüter noch sehr erregt waren, so widersetzte sich die Zensur energisch gegen die Annahme der Oper, wenigstens die Zensoren in Neapel, wo das Werk im San Carlotheater eingereicht worden war. Verdi hätte einschneidende Änderungen vornehmen sollen und entschloß sich daher, die Oper in Rom aufzuführen, um so mehr, als der Direktor des San Carlotheaters von Verdi noch eine riesige Schadenersatzsumme — man spricht von vierzigtausend Dukaten — für die entgangene Sensation forderte und der Meister nur durch die Fürsprache eines aristokratischen Gönners, des Grafen von Syrakus, davor bewahrt wurde. Die Neapolitaner traten naturgemäß für Verdi ein und riefen ihm ihr „Viva Verdi!" zu, das bekannte Wortspiel, bei dem in des Komponisten Namen die Anfangsbuchstaben von „Vittorio Emanuele, Re d'Italia" enthalten waren.

*) a. a. O. S. 53.

In Rom schlug der Impresario Jaccovacci den Autoren vor, die Handlung einfach nach Amerika zu verlegen; Verdi willigte in diese Änderung ein. Der Lohn für seine Geduld war, am 17. Februar 1859, ein ungeheurer Erfolg seiner Oper gelegentlich ihrer Erstaufführung im Apollotheater der Tiberstadt. Der wirksamen dramatischen Handlung gesellt sich eine Musik, die voll bewundernswerter Schärfe mit allen Phasen der Geschehnisse mitgeht. Die einander widerstreitenden Leidenschaften, die aus zwei Freunden zwei Todfeinde machen, werden ohne opernhafte Verzerrung geschildert. Es ist ungemein typisch für die Bequemlichkeit des Publikums, daß man sich in Italien erst bei der zweiten Aufführung, so triumphal die erste auch äußerlich verlief, an die harmonischen Kombinationen zu gewöhnen bemüßigt sah*). In dieser Partitur finden wir auch beachtenswerte Proben des Verdischen Humors. Die Gestalt des René ist in den ersten Aufzügen ganz auf den leichten Genreton abgestimmt — die weltberühmt gewordene entzückende Melodie „Ja Scherze sind's und Possen“ zeugt ja davon —, und auch die Verschworenen, die nach Renés Leben trachten, werden von Verdi mit einer guten Dosis von schwarzem Bühnenbösewichts-Blut bedacht: ihr Lachterzett im überhaupt meisterhaften dritten Akt „Ach mit dem Gatten“ bei der Stelle „Ha, ha, ha, ha!“ gehört zu Verdis köstlichsten humoristischen Einfällen. Doch steht das lyrische und namentlich das romantische Element in dieser Oper auf der gleich hohen Stufe der Vollendung. Die Partie der Amelia, die im zweiten Akt sich entfaltet (man vergleiche die Durchführung der Melodie „O laß mich nicht erliegen!“ mit der Verbreiterung und das Rezitativ „Hier ist der grauenvolle Ort“) und die der Seherin Ulrika sind von glühender Innerlichkeit erfüllt. Der dritte

*) Siehe Soffredini, a. a. O. S. 197.

Akt fällt, textlich wie musikalisch, etwas ab; immerhin liegt über der Todesszene Renés der Schimmer der Verklärung, den auch die Instrumentation darüberzubreiten weiß. Die Partie des Pagen Oskar ist die einzige „travesti“-Rolle in einer Verdischen Oper, die mit einigen sehr graziösen, aber auch sehr schwer zu singenden Arien ausgestattet ist. Der „Maskenball“ hält sich musikalisch in der Mitte zwischen dem konventionellen Verdi der älteren Periode und dem reifen Meister der letzten Jahrzehnte. Die Musik knüpft noch an die Form der alten Nummernoper an, die ja Verdi völlig überhaupt niemals aufgab. Inhaltlich gewinnen die harmonischen und instrumentalen Kombinationen mehr und mehr an Fülle. Es war daher nur segenvoll für die fernere Laufbahn unseres Künstlers, daß die nächsten Lebensjahre eine Ruhepause bedeuteten, in welcher sich Verdi vorwiegend politisch betätigt hat. Im März des Jahres 1860 wurde der Meister als Deputierter seiner Heimatsprovinz Emilia nach Turin entsandt; am 17. März 1861 wohnte er der denkwürdigen Sitzung des italienischen Parlamentes bei, in welcher Victor Emanuel zum König von Italien proklamiert und Rom zu Italiens Hauptstadt erwählt wurde. Nach dem Tode Cavours kam Verdi nur noch selten in das Parlament.

Der Ruf unseres Meisters hatte sich inzwischen mehr und mehr über ganz Europa und sogar bis nach Rußland verbreitet. So behielt sich die Kaiserliche Oper in St. Petersburg die Uraufführung seines nächsten Werkes „La Forza del Destino“ („Die Macht des Schicksales“) vor, ohne daß jedoch ein großer Erfolg zustande kam. Wiederum trug daran das allzu düstere Libretto die Schuld, das Piave aus einem altspanischen Drama des Herzogs Rivas entnommen hatte*), und das, wie Monaldi**) er-

*) d'Angeli bezeichnet, a. a. O. S. 59, Angelo di Saavedra als Dichter.
**) a. a. O. S. 179.

wähnt, im Jahre 1835 mit großem Erfolg in Madrid in Szene gegangen war. Mit Recht hebt Perinelli*) hervor, daß die „Wahl eines so ultraromantischen Stoffes in dieser Zeit, in der die Romantik schon in den letzten Zügen lag, unbedingt zu tadeln ist". Der mäßige Erfolg bewog Verdi, das Libretto durch Ghislanzoni umarbeiten zu lassen; in dieser neuen Gestalt erzielte die Oper am 20. Februar 1869 in der Mailänder Scala einen großen Erfolg. Es ist die echte Theateroper; wieder einmal liebt eine von den zahllosen Eleonoren in Verdis Opern unglückseligerweise gerade den Don Alvaros, der nach ihres Vaters, eines Marchese, Wunsch nicht ihr Gatte werden soll; unglückseligerweise muß sich des Don Alvaros Pistole gerade in dem Augenblick entladen, wenn der alte Marchese auftritt. Das Unglückspaar schreitet an der Hand des Verhängnisses seinem Tode entgegen. Dadurch, daß Eleonore sich in ein Kloster zurückzieht, wo sie in Männerkleidung lebt, erhalten wir wenigstens Gelegenheit, eine der köstlichsten komischen Operntypen Verdis lieben zu lernen. Die Predigt, die dieser lustige Bruder Melitone hält, ist eine getreue Übertragung des „Heissa, juchheissa, dideldumdei" des Klosterbruders in unseres Schillers „Wallenstein"; wir gehen wohl in der Annahme nicht fehl, daß der Schillerverehrer Verdi dem Librettisten selbst den Vorschlag gemacht hat, diese Predigt zur wirksamen Unterbrechung zwischen den traurigen Geschehnissen einzufügen, die musikalisch (sie findet sich im dritten Akt) eine Perle der Partitur darstellt. Auch sonst überwiegen seltsamerweise in dieser ernsten Oper die fröhlichen Melodien durchaus; viele darunter sind in Italien ungemein beliebt geworden, so z. B. das Lied des Zigeunermädchens Preziosilla „Venite all'indovina" („Kommt her zur Wahrsagerin") oder das Lied des Krämers „A buon

*) a. a. O. S. 56.

mercato" („Kauft billig ein!") mit seiner einprägsamen einfachen Melodie. Doch darf man daraus nicht etwa schließen, daß die Musik nun völlig auf die alte Manier der einfachen Kantilenen des „Nabucco" zurückginge. Schon die Ouvertüre mit dem, freilich im Laufe der Oper bis zum Überdruß wiederholten, ziemlich naiven „Schicksalsmotiv" ist eine echte Programmouvertüre, zerfließt aber formell sehr. Im zweiten Akt fällt ein sehr kompliziertes Ensemble auf; durch den freien Tonalitätswechsel überrascht die Arie des Don Carlos, des Sohnes und Rächers des Marchese: „Urna fatale del mio destino" („O unheilvolle Schicksalsurne!"); der Übergang von F-dur nach B-moll erfährt plötzlich eine Stockung: der Wechsel in der Empfindung wird dadurch schön gezeichnet. Und doch kehrt man immer am liebsten zu den Szenen zurück, in denen Fra Melitone und sein Gegenspieler, der Bruder Hausmeister (Fra Guardiano) auftreten, etwa im vierten Akt zu der ganz prächtigen Speiseszene im Kloster, auf die dann noch eine tiefempfundene Arie der Leonora „Pace mio Dio" („Frieden, o Gott!") folgt. Vielleicht würde auch diese Oper durch eine gründliche Neubearbeitung des Textbuches der Bühne wiedergewonnen werden können; denn die zahlreichen Schönheiten der Melodik und die prächtige Instrumentation stellen die Partitur auf eine sehr hohe Stufe.

Für die Weltausstellung im Jahre 1862 komponierte Verdi eine Hymne, den „Inno delle Nazioni", der in der Kantatenform gehalten ist. Das Chorwerk besteht aus einem Vorspiele, einem Chor, einem Sopransolo und aus einem sehr wirksamen Finale, in welchem die Motive der englischen, französischen und italienischen Volkshymne zu einer schönen musikalischen Apotheose der Völkerverbrüderung verarbeitet worden sind *).

*) Siehe darüber Perinello, a. a. O. S. 58.

Die folgenden Jahre brachten nichts Neues, nur das Jahr 1865 eine Neuaufführung der Jugendoper „Macbeth", die im Théâtre lyrique in Paris ohne nachhaltigen Erfolg in Szene ging. Der Meister hatte sich schon im September des Jahres 1866 nach Paris „zurückgezogen", ein Ausdruck, der insofern gestattet ist, als Verdi sich in der französischen Hauptstadt, wo er in dieser Zeit, wie Chop*) festgestellt hat, in der Avenue des Champs-Elysées 67 wohnte, unbeobachteter zu fühlen hoffte als daheim. Doch hatte er sich sehr getäuscht. Man interviewte ihn nach Herzenslust, und so hatte Verdi während der Proben zu seinem nächsten, dem Meisterwerk „Don Carlos" viel Ärger. Dazu kam, daß ihn im Jahre 1867 eine Trauerbotschaft aufs schwerste deprimierte: am 15. Januar war sein treuer Vater gestorben, eine Nachricht, die des Meisters Arbeitskraft wochenlang lähmte. Bald jedoch siegte die Lust am Schaffen und das Verantwortlichkeitsgefühl von seiner Mission wieder über die dumpfe Trauer. Die Proben nahmen ihren Fortgang, bis dann am 11. März 1867 die Erstaufführung an der Großen Oper ein Ereignis bedeutete, das in seiner ganzen historischen Bedeutung für die Kenntnis unseres Meisters bisher wohl noch nicht festgelegt worden ist. Das Libretto stellte an den Komponisten und an das Publikum höhere Anforderungen, als die meisten früheren Opern. Wenn nun auch Verdi den ehrenvollen Auftrag, für die Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 eine Oper — eben „Don Carlos" — zu komponieren, annahm, so kehrte er sich doch wenig an das snobistische internationale Publikum, das denn auch, mittelst der ihm stets willfährigen Gefolgschaft einer sogenannten maßgebenden Kritik, bei der Erstaufführung in der Großen Oper die „kühnen Neuerungen" nicht verstand und daher

**) a. a. O. S. 73.

dem Werke nur einen mäßigen Erfolg gönnte. Das darf uns nicht blind machen gegen die großen Fortschritte, die sich in der Partitur zeigen. Die Librettisten, de Mery und Du Locle, haben sich freilich nur ziemlich äußerlich an die Schillersche „Don Carlos"-Tragödie gehalten und haben besonders den Schluß in recht hilflos kindischer Art verballhornt — der Vater Philipps, Karl V., erscheint als deus ex machina und entführt Carlos in das gleiche Kloster, in dem soeben Elisabeth rührenden Abschied von dem Infanten genommen hat! Immerhin ist das Buch bühnenwirksam aufgebaut. Verdi bemühte sich eifrig, vor allem harmonisch, aber auch inhaltlich seine nun bereits souveräne Beherrschung alles Technischen zu zeigen, mußte sich aber an die gegebenen alten Opernformen halten; daraus erklären sich die scheinbaren Widersprüche, die der Partitur vorgeworfen worden sind. Harmonisch darf man von großer Kühnheit sprechen. Gleich in dem, nach dem kurzen Vorspiel einsetzenden Chore „Karl der Fünfte, einst so mächtig" finden wir die kleine und die große Terz abwechselnd verwendet. Der Reiz der folgenden Arie des Carlos „Als mein Auge sie erblickte" ist fast mozartisch. In der Arie Elisabeths „Warum beschuldigt ihr dies Herz" gestattet sich unser Künstler vor der Wiederholung Unterbrechungen. Vor allem aber ergreift Verdi in dieser Oper zum ersten Male — von „Rigoletto" abgesehen — ganz und gar Besitz von dem seelischen Gehalt der Situation; Beweis dafür ist die Szene zwischen Carlos und Elisabeth von der Stelle „Mag hier vor mir ein Abgrund sich öffnen" an: hier verschwindet alles Arienhafte. Auch das folgende Duett des Carlos mit Elisabeth wird zum dramatischen Erlebnis, was Verdi noch dadurch kennzeichnet, daß er am Schluß nach Carlos Abgang Elisabeth die epilogischen Worte „Preis dir, Gott, der über uns gewacht!" frei hinzusetzen läßt. Man denke an die konventionellen

Strettas seiner Frühwerke zurück, und man wird staunend die Riesenentwicklung dieses seltenen Künstlers bewundern. Berühmt und populär ist das Freundschaftsduett zwischen Carlos und Posa geworden, dessen Hauptmotiv sich bis in den vorletzten Akt durch die Partitur hinzieht. Es gehört zu den Eigenheiten dieser Oper, daß Verdi immer neue Überraschungen bietet; das Ensemble des dritten Aktes, das selbst fast die Länge eines Aktes hat, ermüdet doch nicht, weil der Komponist mannigfache Instrumentalfarben auflegt. Die Instrumentation muß, auch wegen der engen Beziehungen zwischen Orchester und Singstimme, den tiefen Eindruck des Werkes stets mit herbeiführen helfen: freilich muß ein Dirigent am Pulte sitzen, der die schwierige Partitur beherrscht: Mariani, der die Erstaufführung leitete, war ein solcher Meister; er hat auch sonst die Grundlage zu einer Reform des italienischen Orchesterwesens legen helfen. Oreste Boni mag recht haben, wenn er*) sagt, daß dieses Werk (abgesehen von seiner Erstaufführung, der im August 1868 eine siegreiche Vorstellung, gleichfalls unter Marianis Leitung, im Teatro communale zu Sinigaglia folgte) den schlechten damaligen Zuständen an den italienischen Provinzbühnen zum Opfer gefallen sei. Es wird da nicht viele Künstler gegeben haben, die die Gestalten des Königs Philipp und des blinden fanatischen Großinquisitors nicht nur meisterhaft singen, sondern auch so glühend innerlich darstellen konnten, daß die grandiose Szene zwischen den beiden Persönlichkeiten im vorletzten Akt alles Theatermäßige abstreift, weil sie Verdi zu einer seiner überhaupt genialsten Inspirationen begeistert hat. Gewiß: das Konventionelle ist auch in dieser Partitur noch immer nicht ganz ausgeschaltet; das Inquisitionsmotiv als solches z. B. wirkt noch altfränkisch, und auch an Längen

*) a. a. O. S. 77.

fehlt es nicht. Alles in allem aber gehört die Oper nicht umsonst jener Zeit an, in der sich der in den fünfziger Jahren stehende Komponist noch einmal höher zu entwickeln die Kraft hatte, um uns dann seine drei reifsten Opernschöpfungen „Aida“, „Othello“ und „Falstaff“ zu bescheren. Die Oper „Don Carlos“ ist mehrfach umgearbeitet worden, nach d'Angeli*) dreimal; sie hatte in der zweiten Ausgabe vier und in der dritten fünf Akte, die mit Balletts gespickt waren. Die Bearbeitung in vier Akten rührt von Ghislanzoni her und wurde der Neuaufführung der Oper an der Scala am 10. Januar 1884 zugrunde gelegt**). Zu den Anhängern des Werkes gehörte kein Geringerer als Rossini, der sie ein Jahr vor seinem am 13. November 1867 erfolgten Tode gehört hatte und danach Verdi den „einzigen Musiker nannte, der eine große Oper schreiben kann“. Noch vor Rossinis Heimgang erschütterte den Meister der Tod seines großmütigen edlen Gönners Antonio Barezzi, der am 20. Juni 1867 zu Busseto gestorben war; Verdi war selbst an das Krankenlager geeilt und fand schon einen Sterbenden vor, der beim Erklingen der Motive aus „Nabucco“ noch einmal einen letzten lichten Lebensmoment hatte und mit den Worten „Mein Verdi! O mein Verdi!“ entschlief***).

Als wegen Indisposition einer Sängerin, der Madame Stolz, die Proben zu „Don Carlos“ eine Zeitlang unterbrochen werden mußten, benützte Verdi diese Wochen, um ein Streichquartett zu schreiben, das jedoch erst am 1. April des Jahres 1873 in seiner Villa in S. Agata aufgeführt worden ist. Man hat dieses Kammermusikwerk im allgemeinen etwas zu schablonenhaft beurteilt. Es ist nichts billiger, als einfach zu sagen: Verdi ist als Opernkomponist

*) a. a. O. S. 62.
**) Siehe Chop, a. a. O. S. 75.
***) Siehe Chop, a. a. O. S. 75.

unsterblich, „folglich“ überragen seine sonstigen Werke das Durchschnittsmaß nicht. Rein inspiratorisch ist dieses viersätzige Streichquartett gewiß kein Meisterwerk; aber von „Bühnenblut“ *) spürt man in diesen, sogar auffallend streng und herbe harmonisierten und sehr kompliziert kontrapunktierten Sätzen sehr wenig. Das Werk ist durchaus gut quartettmäßig gesetzt, übrigens gar nicht übermäßig leicht spielbar.

Die nächsten Jahre flossen in beschaulicher Arbeit dahin. Im Winter wohnte er von nun am liebsten in Genua, zuerst im Palazzo Sauli, dann im Palazzo Doria und genoß in vollen Zügen die wundervolle Aussicht aufs Meer, das er als Bild ebenso liebte, wie er es als Element fürchtete. Der beste Beweis dafür ist die Tatsache, daß ihn nicht einmal die Einladung des ägyptischen Khedive, der Erstaufführung seiner Oper „Aida“ in Kairo, am Weihnachtsheiligabend 1871, beizuwohnen, zur Seefahrt verlockte. Viel Kopfzerbrechen machte ihm die Anfrage des Herrschers von Ägypten, was er für eine solche Oper verlange. Verdi wandte sich betreffs dieser heiklen Frage an seinen Freund und einzigen Schüler Emanuele Muzio **), der ihm, wie Chop ***) mitteilt, riet, für die

*) Siehe d'Angeli, a. a. O. S. 64.

**) Durch Seletti (a. a. O. S. 320 ff.) erfahren wir über Leben und Wirken dieses Künstlers folgendes: Am 24. August 1825 in Busseto geboren, wurde Muzio dem Meister durch Barezzi zum Unterricht empfohlen und war ein sehr fleißiger Schüler. Muzio hat eine stattliche Anzahl von Kompositionen mannigfachster Art, für Kirche, Orchester, sowie auch etliche Opern hinterlassen, von denen seine erste, „Giovanna la Pazza“, etwa im Jahre 1850 in Brüssel enthusiastische Aufnahme fand. Auch seine zweite Oper, „Claudia“ (August 1855), hatte guten Erfolg, während sein drittes Bühnenwerk, „Le due regine“, weniger gefiel. Später errang Muzio als Bühnendirigent in Europa und Amerika gute Erfolge. Über seine näheren Beziehungen zu Verdi werden wir in allernächster

Partitur 4000 Pfund Sterling (= 100 000 Lire) und für die eventuelle Selbsteinstudierung noch um 2000 Pfund mehr zu verlangen. Nicht weniger als vier Personen sind nach d'Angeli*) an der Herstellung dieses Textbuches beteiligt gewesen: der Ägyptologe Manetti fand das Sujet und gab die Elemente an, die das Lokalkolorit verstärken, Camille du Locle entwarf die Szenenfolge, während Ghislanzoni die Verse dichtete. Auch Verdi selbst hat wieder einmal in die librettistische Arbeit mit eingegriffen; er fügte die Verurteilung des Radames und das so wirkungsvolle Finale der Oper mit der geteilten Bühne hinzu. Die Oper hatte bei ihrer Erstaufführung in Kairo unter Bottesinis Leitung einen triumphalen Erfolg, der jedoch in Verdis Gemüt leider verdunkelt worden ist: sein langjähriger Freund, der geniale Kapellmeister Mariani, hatte ihm sein Wort gegeben, die Erstaufführung der „Aida" in Kairo zu dirigieren, mußte jedoch aus Gesundheitsrücksichten im letzten Augenblick die Reise aufgeben. Das hat Verdi dem Freunde nie verziehen; Ridella berichtet in seinen Erinnerungen an Verdi**), die beiden Freunde hätten einmal in einem Gasthaus in Genua zusammen gespeist, und plötzlich hätte Verdi mit den Worten „Wer sein Wort bricht, ist ein Kind, kein Mann!" sich erhoben, um nie wieder mit Mariani zusammenzukommen, der übrigens bald darauf, am 13. Juni 1873, eines jähen Todes gestorben ist.

Im Anschluß an die Meisterpartitur der „Aida" erhob sich zum erstenmal das grelle Feldgeschrei „Hie Wagner,

---

Zeit durch die Veröffentlichungen der diesbezüglichen, im Rathause zu Busseto befindlichen Dokumente, die Giacomo Stefanelli in der dort erscheinenden Zeitschrift „Falstaff" sammelt, Näheres erfahren.

***) a. a. O. S. 76.

*) a. a. O. S. 65.

**) Francesco Ridella, Giuseppe Verdi, Impressioni e Ricordi, Parma, Pellegrini, 1902, S. 11.

hie Verdi!“, das von nun an bis zu Verdis Tode nicht mehr verstummen sollte. Vielleicht kann als bester Beweis für die Hinfälligkeit dieses fruchtlosen Vergleiches die große Beliebtheit gelten, deren sich heute sowohl Verdi wie Wagner beide noch erfreuen. Schon Perinello hat richtig hervorgehoben*), daß die beiden Meister grundverschieden waren. Während Wagner die Vereinigung aller Künste zu einer einzigen Allkunst erstrebte, war Verdis Ziel eine Vervollkommnung der Musik als solcher. Verdi war, wie Monaldi**) sagt, vor allem ein Instinktkünstler, er war weder Philosoph noch Grübler, sondern er wollte lediglich ein großer Künstler sein. Aus Pizzis persönlichen Erinnerungen an Verdi können wir sein Verhältnis zu Wagner dahin ergänzen, daß Verdi zwar das Prinzip der Anpassung der Musik an das Wort billigte, daß aber der Italiener keine „deutschstilisierte Musik schreiben dürfe“. „Als ich in Wien den ‚Lohengrin‘ hörte“, so erzählt Verdi dem Freunde***), „schien mir das Publikum in eine Art Schlaf versunken, und ich dachte an den frenetischen Beifall während meiner ‚Aida‘, wo die Leute im dritten Akt bei Amonasros Arie ‚Du wirst die duft'gen Wälder wiedersehen‘ bei offener Bühne minutenlang applaudierten!“ . . .

Wenn „Aida“ heutzutage noch immer als die allerpopulärste Oper Verdis in Italien gilt, so hat daran der ganz eigenartige Wohllaut der Musik einen hervorragenden Anteil. So wenig wie Schiller die Schweiz je gesehen und dennoch das Schweizer Lokalkolorit in seinem „Wilhelm Tell“ aufs wundervollste getroffen hat, ebenso ist es auch Verdi in vollendeter Weise gelungen, uns ganz in den betäubenden erotischen Duft des Orients, in die wilde Begehrlichkeit seiner Frauen und in den Fanatismus seiner

*) a. a. O. S. 64 ff.
**) a. a. O. S. 230.
***) Siehe Pizzi, a. a. O. S. 48/49.

Priester und Feldherren einzuspinnen. Was verschlägt es, wenn die Priester hie und da (etwa im Tempelchor des dritten Aufzuges „Göttin, die Osiris einst“ usw.) die christliche Liturgie anstimmen? Der exotische Charakter der Szene wird dadurch nicht durchkreuzt. Verdi hat durch die seltsam üppige Weichheit der Melodie — Aidas leitmotivisches Liebesmotiv klingt wie ein einziger Seufzer immer wieder durch — und durch die gewählte Arbeit der Harmonik gezeigt, daß er sich auch in „Aida“ selbst treu geblieben ist, ungeachtet der großen Vertiefung, die sein Ausdrucksstil wie auch die Instrumentation in dieser Partitur aufweist. Durch das Überwiegen der Harfe bei den Tempelszenen zeichnet der Komponist das Kolorit ebensogut, als wenn er sich von Fétis, dem großen belgischen Musikgelehrten, ägyptische Originalinstrumente verschafft hätte. Wir wissen übrigens, daß sich unser Künstler während seines Aufenthaltes in Florenz eifrig mit dem Studium der exotischen Musikinstrumente beschäftigt hat, ohne jedoch seine Abneigung gegen allzu spitzfindige Philologie in der Entlehnung solcher Originalinstrumente abzuleugnen.

Die instrumentalen und vokalen Klangfarben glühen aus der „Aida“-Partitur wie von tropischem Sonnengold überflutet hervor, doch auch in der Charakterzeichnung der einzelnen Gestalten erweist sich die reife Meisterschaft Verdis aufs imponierendste. Wiederum ist es eine Baßpartie, die des Amonasro, des Vaters der Aida, die mit einer Kraft und einer Plastik ohnegleichen durchgeführt ist. Dazu tritt in „Aida“ ein Ballett von größter malerischer Intensität. Kaum eine Szene fließt ohne einen Reigen oder einen Tanz dahin, wodurch das ägyptisch-sakrale Milieu um so stärker betont wird. Der letzte Akt ist für mein persönliches Empfinden stets die Krone des ganzen Werkes gewesen. Es gibt da in der Arie der Amneris eine Stelle

(„das Vaterland, die Krone, mein Leben“ usw.), die man wegen ihres melodischen Falles gern als „trivial“ bezeichnet, ohne die überschwellende, echt romanische Empfindungs- und Erfindungsseligkeit herauszuhören, die den Schöpfer dabei beseelte; und wer die Melodie Aidas „Leb' wohl, o Erde, o du Tal“ nicht im tiefsten Grunde seiner Seele mitklingen hört, der wird die letzten Quellen alles Musikalischen nie ergründen.

Als das schöne Werk, am 7. Dezember 1872, in der Mailänder Scala seine italienische Erstaufführung erlebte, geriet das Publikum in eine wahre Ekstase; man überreichte dem vergötterten Meister einen mit Diamanten geschmückten Elfenbeinstab, auf dem in Rubinen der Name „Aida“ erstrahlte. Auch sonst strömten ihm die Ehrungen, wie Seletti*) berichtet, nur so zu: Parma ernannte ihn zum Ehrenbürger, der König erhob ihn zum Großoffizier der Krone Italiens, und am 15. November 1874 wurde er Senatore del Regno. In Paris, in Berlin, in Wien, kurz in allen europäischen Hauptstädten zog „Aida“ von Triumph zu Triumph.

Verdi war jedoch ein viel zu verinnerlichter Künstler, um etwa gar durch diese Huldigungen der großen Welt eitel zu werden; in ihm glühte die unstillbare Sehnsucht nach der höchsten, der letzten Vollendung. In einem Alter, da andere Künstler sich bereits behaglich auf ihren Lorbeeren auszuruhen begonnen hätten, machte er noch einen inneren Entwicklungsgang durch; er war sich eben bewußt, daß er eine nationale Kunstmission zu erfüllen habe, gerade in dieser Zeit, da allenthalben, namentlich auch in Deutschland, Neuerungen aufkamen**). Nichts ist charakteristischer für diese stolze Bescheidenheit unseres Künstlers,

*) a. a. O. S. 325.
**) Siehe Boni, a. a. O. S. 72.

als sein inneres Verhältnis zu Rossini. Wir wissen, wie hoch der Komponist des „Barbier" Verdi einschätzte, der seinerseits dem Schwan von Pesaro dieses Wohlwollen aufs edelste vergolten hat. Nach dem Tode Rossinis ist es Verdi gewesen, der den Vorschlag machte, die bedeutendsten Tondichter des damaligen Italien, an ihrer Spitze der von ihm besonders verehrte und heute zu Unrecht verschollene Mercadante, sollten gemeinsam eine Messe zum Andenken an den toten Meister schreiben, die am Jahrestage seines Dahinscheidens in Bologna hätte aufgeführt werden sollen. Die Komponisten, dreizehn an der Zahl, gingen, mit Ausnahme des erblindeten Mercadante, auf den schönen Vorschlag Verdis ein, doch scheiterte der Plan schließlich an der Gleichgültigkeit der Behörden. So begnügte sich Verdi damit, gelegentlich einer Totenfeier zu Ehren Rossinis dessen „Stabat mater" in der Scala zu Mailand aufzuführen. Eine an ihn ergangene Berufung als Nachfolger Mercadantes (nach dessen am 17. Dezember 1870 erfolgten Tode) in der Leitung des Konservatoriums Pietro a Maiella in Neapel schlug Verdi aus. In einem Brief, den er diesbezüglich am 5. Januar 1871 aus Genua an Francesco Florino in Neapel gerichtet hat, begründet er diese seine Ablehnung ausführlich: er spricht da von seiner tiefwurzelnden Verehrung für die Altmeister und von seinem Unabhängigkeitsbedürfnis. Wie streng er es mit seiner Pietät gegenüber den Altmeistern genommen hat, dafür zeugt nichts beredter als die Zurückweisung eines königlichen Ordens im Jahre 1868; Verdi wollte nicht von einer Regierung dekoriert sein, an deren Spitze ein Mann wie der Minister Broglio stand; dieser hatte in einem Manifest über die italienische Musik von den alten Meistern nur Rossini und Meyerbeer gelten lassen, aber „seither" — so etwa lauteten Broglios Worte — „sei in Italien und auch sonst nichts von Bedeutung geschaffen

worden — bis auf Verdi!“ Daß der Minister hier Bellini und Donizetti völlig totschwieg, das konnte Verdi nicht verzeihen. „Wie stolz müßte ich sein“, heißt es in dem eben genannten Briefe an Florino*), „diese Stelle anzunehmen, die ein Scarlatti, ein Durante innehatten! Aber ich liebe die Unabhängigkeit zu sehr, um mich von ihr zu trennen. Ihr aber, meine lieben jungen Leute, studiert mir Palestrinas Rezitative! Laßt euch nicht in das Gewirre der Harmonien verstricken, und sucht nicht in der verminderten Septime das Hilfsmittel aller derer, die nicht vier Takte natürlich schreiben können!“

In dem folgenden Jahrzehnt, etwa vom Jahre 1872 bis 1886, floß das Leben unseres Meisters in der echt beschaulichen Ruhe eines Menschen dahin, der ganz eins mit seiner Kunst und mit seiner Natur geworden ist. Im Winter in Genua, im Sommer in Sant' Agata (wobei der Sommer möglichst weit ausgedehnt wurde) beschäftigte sich Verdi zumeist mit Umarbeitungen älterer Werke. Nur einmal ward er in dieser Zeit wieder zur vollen Begeisterung seiner inneren Schaffensglut angefacht; das war, als Alessandro Manzoni, Italiens echtester Dichter im vorigen Jahrhundert, am 22. Mai 1873 starb. Zeitlebens waren die beiden Künstler durch jene innere Freundschaft miteinander verbunden, die sich weniger in persönlichem Verkehr, als in stiller seelisch-geistiger Gemeinschaft äußert. So war es ein wahres Herzensbedürfnis, dem seine, übrigens während eines Aufenthaltes in Paris komponierte „Messa da Requiem“ entsprungen ist; die große innere Ergriffenheit, die sich der Zuhörer gelegentlich der ersten Aufführung dieses Werkes, am 22. Mai 1874, in der Kirche San Marco in Mailand bemächtigte, war nur das Echo der gläubigen Inbrunst, die den Meister bei der

*) Abgedruckt bei Seletti, a. a. O., Dokumente, S. 207.

Komposition beseelt hatte. Verdi selbst leitete die Aufführung, die unter Mitwirkung allererster Opernkräfte des Scalatheaters von statten ging.

In manchen Punkten wich Verdi in diesem Requiem schon formell von der üblichen „Missa pro defunctis“ rein liturgischen Inhaltes ab. Die Worte bestanden aus einer von Angelo Fava besorgten Prosaübersetzung des Messentextes, die von Carlo Borri in ein elegantes poetisches Gewand gekleidet wurde*). Verdi knüpft insofern an Rossinis Kirchenwerke an, als er mehr auf das darstellerische Element des Textes und weniger auf dessen mystischen Grundinhalt einging und sich mehr an Benedetto Marcellos „Psalmen“, die er in seiner Jugend studiert hatte, als an Palestrina anschloß**). Deswegen nun aber durchaus nur von Theatralik bei diesem Werke zu sprechen, ist zum mindesten nur teilweise, etwa in bezug auf das „Domine Jesu“, einigermaßen berechtigt. Aber schon der eine grandios daherstürmende „Dies irae“-Satz mit seinem wie das Flammenschwert des Erzengels herniedersausenden Grundmotiv zeugt für die starke kirchliche Dramatik dieses Requiems, das gerade durch die Lebendigkeit seines Melos und selbst auch in der rückhaltslos eingestandenen Abzielung auf die rein menschliche Rührung des Hörers echt Verdisch anmutet. Und doch verleugnet sich auch Verdis echte Frömmigkeit — man betrachte nur den Litaneistil des „Agnus Dei“ — nicht. Zu welcher technischen Vollendung es Verdi nunmehr gebracht hat, erkennt man aus dem Doppelchor und der achtstimmigen Doppelfuge des „Sanctus“. Die Instrumentation ist in diesem Werke zu einer Meisterschaft gediehen, die Verdi später nicht mehr überbieten konnte; die dumpf dröhnende Orchestrierung im

*) Siehe Soffredini, a. a. O. S. 287.
**) Siehe d'Angeli, a. a. O. S. 68.

„Libera me“ bei dem Nahen der Todesstunde ist ein instrumental wahrhaft genialer Einfall, wie denn überhaupt dieser letzte Teil des Requiems, den Verdi aus seinen Skizzen für die Rossini zugedachte Seelenmesse entlehnt hat*), das Ganze in wahrhaft erschütternder Weise bekrönt. Bewundernswert ist die „Libera me“-Fuge, namentlich die Engführung, bei der Verdi ganz vorübergehend einmal der Figurationsstil der „Meistersinger“ vorgeschwebt haben mag.

In den Tagen seines Mailänder Triumphes mit dem „Requiem“ hatte Verdi der „Società orchestrale“, dem dortigen Orchestervereine, eine Kirchenkomposition zugesagt; es entstand auf diese Weise sein fünfstimmiges Chorwerk „Pater noster“ sowie ein „Ave Maria“ für eine Singstimme mit Streichorchesterbegleitung; besonders das „Pater noster“ erregte in dem Konzert der genannten Orchestervereinigung, am 18. April des Jahres 1880, die größte Bewunderung**). Die Komposition zeigt einen sehr strengen Chorsatz und sehr gewählte Harmonien, wie denn diese harmonische Entwicklung Verdis in seinen letzten Jahrzehnten geradezu phänomenal ist und als einzig dastehend in der gesamten Musikgeschichte angesehen werden darf. In dem gleichen Jahre ward Verdi wieder einmal nach Paris berufen, um dort „Aida“ zu dirigieren; der Meister, der bereits im Jahre 1875 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden war, wurde gelegentlich dieses seines neuen Sieges von Gambetta herzlichst beglückwünscht; der bekannte Politiker soll zu ihm gesagt haben: „Vous faites chanter Votre baguette“ („Der Taktstock singt unter Ihren Händen!“)***). In den nächsten Jahren führte Verdi ein beschauliches Leben; körperlich trotz der siebzig Jahre noch

*) Siehe Perinello, a. a. O. S. 73.
**) Siehe Seletti, a. a. O. S. 327/28.
***) Siehe Seletti, a. a. O. S. 327.

immer von erstaunlicher Rüstigkeit, weilte er in seinem Sant' Agata, und nur hie und da machte er Reisen. Eine dieser Exkursionen führte ihn, im Jahre 1883, auch in die Renaissancemetropole Florenz. Seine schönste Erholung fand der Künstler in der Beschäftigung mit der bildenden Kunst und mit allerlei wissenschaftlichen Studien. Hier war es auch, wo Professor Italo Pizzi unseren Künstler in der Biblioteca laurentiana, deren Vizebibliothekar Pizzi damals war, persönlich kennen lernte. Verdi zeigte sich bei diesem Besuch erstaunlich belesen und unterrichtet; er fragte nach den verschiedenen Ausgaben der „Divina Commedia" Dantes, er wußte sogar, daß Aristoteles eine „Geschichte der Naturwissenschaften" geschrieben hatte. Unter anderem ließ er bei dieser Gelegenheit auch über die Gelahrtheit der Deutschen eine köstlich treffende Äußerung fallen; „die Deutschen", so meinte er, „seien nur dann froh, wenn sie über jeden Mückenflügel eine dicke Abhandlung schreiben könnten". Daß Verdi „trotzdem" unsere Literatur und Kunst aufs innigste liebte, dafür hat er ja schon durch seine ausgesprochene Vorliebe für Schiller einen beredten Beweis gegeben. Weiterhin klagte er Pizzi gegenüber auch über die Originalitätssucht der modernen Forschung, die die alte, sei es nun die altgriechische oder die althebräische Musik wiederherzustellen sich fähig dünkt, oder er spottete über die pedantischen Kritiker, die es ihm womöglich verdacht haben, daß er für seine „Aida" keine echt ägyptischen Instrumente benützt habe, und er erzählte bei dieser Gelegenheit Pizzi, daß er seiner Zeit einmal eine antike Flöte versucht, sie aber nicht in seiner „Aida"-Partitur angewendet habe, weil er zu der Erkenntnis gelangt sei, daß sich mit den modernen Instrumenten die gleichen Wirkungen erzielen lassen.

Wenn man sich diese Regsamkeit seines Geistes und seines Gemütes vergegenwärtigt, wird man nicht mehr dar-

über erstaunt sein, daß unseres Künstlers Schöpferlaune in diesen Jahren noch immer nicht im Schwinden begriffen war. Wiederum hielt Shakespeare ihn wach und trieb ihn zu neuen Opernplänen. Es war dies die Zeit, da man allgemein munkelte, Verdi beschäftige sich mit der Komposition einer Oper „Re Lear" („König Lear"); die Durchforschung seines Nachlasses hat jetzt auch die Wahrheit dieser Gerüchte ergeben, die jedoch noch übertroffen wurden: hat sich doch das vollständige Libretto der „Lear"-Tragödie vorgefunden. Arrigo Boito, sein langjähriger Freund und kongenialer Mitarbeiter, hat ihn auf den „Othello"-Stoff hingewiesen. In dieser Dichtung ruhen ja ganz ungeahnte musikalische Möglichkeiten für die Bühne, die einen erfahrenen Theaterpraktiker unwillkürlich anziehen müssen. Freilich mußten sich Komponist und Dichter, die sich an diesen Stoff heranwagen, von jedwelcher Konvention völlig freimachen, ehe sie an die musikdramatische Bearbeitung schreiten. Es ist das Verdienst Boitos, daß er es verstanden hat, sein Libretto so weit als irgend möglich dem Originale anzupassen, ohne doch den Zusammenhang mit Verdis früherer opernmäßiger Produktion librettistisch ganz aufzugeben. Ganz richtig bemerkt Georges Noufflard in seiner ausgezeichneten Studie über diese Oper*): „Verdi hat, in der Erkenntnis, daß ihm die überkommenen Opernformen nicht mehr genügten, eine äußerste Kraftanstrengung gewagt, um seinen Stil dem Stoffe anzupassen." In der Szenenführung und in der Diktion hat Boito etwas Ausgezeichnetes geschaffen. Zum Glück folgt in diesem Fall auch der deutsche Übersetzer, der treffliche Wiener Musikkritiker Max Kalbeck, mit poetischem Takt der Stimmung und nicht bloß den Worten des italienischen Librettos so

* Georges Noufflard, „Othello" de Verdi et le drame lyrique, Paris, Librairie Fischbacher, 1887, S. 9 ff.

getreu, daß wir eine vorzügliche Reproduktion des Originales besitzen, was wir von den Verdeutschungen der meisten älteren Verdischen Opern nicht immer behaupten können.

Ich stehe nicht an, „Othello“ als die Krone der Verdischen Musikdramen aufzufassen, als die Erfüllung seines in der Jugend erträumten und erst in reiferen Jahren klar gesehenen Kunstideales. Man vergleiche nur sogleich das kurze Vorspiel, die Schilderung des Gewittersturmes auf dem Meere, mit den früheren Unwetterdarstellungen in seinen Opern, vom „Attila“ und „Korsar“ und „Aroldo“ angefangen bis auf „Maskenball“, „Rigoletto“ und „Forza del Destino“, und man wird den weiten, weiten Abstand von jenen Jugendversuchen erkennen. Zuweit geht freilich, wer, wie d'Angeli*), hier gar schon im instrumentalen Sinne eine Ähnlichkeit oder gar eine Vorahnung Straußischer Orchesterrealistik erkennen wollte. Verdis Instrumentation hält sich doch noch immer in ihren natürlichen gegebenen Schranken; aber eine grandiose Idee und eine Kühnheit sondergleichen bedeutete dieses hochdramatische Vorspiel immerhin. Merkwürdigerweise verwendet Verdi gerade in dieser seiner vorletzten Oper eigentliche Leitmotive (bei denen man natürlich nicht an Wagners psychologische leitmotivische Arbeit denken darf) nicht mehr an, sondern er läßt sich je nach der Situation der Dichtung mit fortreißen. Wenn trotzdem gerade „Othello“ nicht zu denjenigen Opern unseres Meisters zu zählen ist, die gleich beim ersten Anhören mit fortreißen, so hat daran die unendlich komplizierte Harmonik, wie sie sich zum ersten Male in seinem „Requiem“, vorher aber teilweise auch schon in seinem Streichquartett angebahnt hatte, ihren hervorragendsten Anteil. Verdi schreibt keine Nummern oder Arien mehr, sondern er belebt die Szene musi-

*) a. a. O. S. 70.

kalisch. Roufflard drückt dies*) außerordentlich geistvoll folgendermaßen aus: „Verdi hat angesichts der Wahrheit der dramatischen Situationen die Musik vergessen und sie gerade deswegen bis zum Gipfel ihrer Ausdrucksmöglichkeiten geführt; er hat also schon von diesem Gesichtspunkte aus Wagner nie und nimmer nachgeahmt.“ Eine direkte Reminiszenz an Wagnersche Motive oder Akkordfolgen ist nur an zwei Stellen zu merken, einmal im dritten Akt, wo in der Othello-Szene bei den Worten „Doch, o Gram und Schmerz, den Spiegel meiner Wonne“ deutliche „Lohengrin“-Akkorde erklingen, und das andere Mal in der vorletzten Szene des ganzen Werkes, wo Othello die friedlich schlafende Desdemona lange betrachtet, bevor er sie tötet; hier erinnern vier Noten an die Worte im „Parsifal“: „Nehmt dies Brot, es ist mein Leib!“ Aber wir konstatieren dies lediglich deswegen, um nicht als parteiisch zu gelten und um zu beweisen, wie verschwindend selten diese direkten Reminiszenzen an den Bayreuther Reformator bei Verdi sind. Der Fall liegt viel einfacher; unser Künstler erkannte im Verlaufe seines langen unermüdlichen Strebens nach dramatischer Wahrheit, daß er in seinem Sinne modern werden mußte, aber nicht, um sich dem wechselnden Zeitgeschmack zu fügen, wie man mechanisch zu sagen pflegt, sondern weil er selbst innerlich ein reifer Dramatiker geworden war. Als ein ehernes Schlußglied in der Kette von Verdis dämonischen Baritonpartien steht die Gestalt des tückischen Jago vor uns; sein „Credo“ — im zweiten Akt — wächst zu unheimlicher Glut empor, und der mephistophelische Grundzug in Jagos Wesen wird durch Verdi so wundervoll zum Ausdruck gebracht, daß man fast bedauert, daß der Meister nicht noch im Alter ein Faust-Musikdrama in Angriff genommen hat. Daß

*) a. a. O. S. 4.

Verdi auch in dieser Oper die Ensembles noch nicht aufgibt, beweist abermals, daß er sich bis zuletzt stets treu geblieben ist; es ist daher ungerecht, wenn man ihm daraus einen Strick drehen und seinem „Othello“ etwa gar noch Reste von Konvention vorwerfen wollte. Es zeugt auch von der inneren Dramatik und von der harmonischen Abgeklärtheit der „Othello“-Partitur, daß der Titelpartie, obwohl sie für Tenor geschrieben ist, nichts Tenorales mehr anhaftet. Auch Desdemona besinnt sich, wenn sie zu singen anhebt, nicht, wie dies ihre Vorgängerinnen in früheren Opern hie und da noch taten, daß sie doch zunächst Sängerin und dann erst Heldin ist, sondern auch ihre Partie ist erlebt und von einer wahrhaft ätherischen Zartheit durchweht. Wir fühlen ihren tödlichen Schmerz, wenn sie — im dritten Akt — „zu Boden, zu Tode getroffen“ niedersinkt. Doch auch dieser tragischen Partitur fehlt der für Verdi typische Humor nicht ganz; das zeigt Jagos prächtig fröhliches Trinklied im ersten und sein Duett mit Cassio im dritten Aufzug. Einen wundersam verklärten Abschluß bildet der vierte Akt, in dem Desdemonas traurige Weise „Vom Weidenbaume“ mit ihrer volksliedhaften, mädchenholden Innigkeit nichts Opernhaftes mehr verspüren läßt, und in dem auch die folgende furchtbare Szene ihres Todes durch die rapide Folge der Auftritte wahr und echt wirkt; auch keine Sekunde fällt der Komponist hier in die Konvention zurück. . . . Es muß ungemein auffallen, wie wenig beliebt diese geniale Oper bis heute noch selbst in Italien ist und wie selten sie gespielt wird. Verdi scheint für viele moderne Sänger noch immer mit der „Aida“, wenn nicht gar mit dem „Troubadour“ aufzuhören; sie halten es nicht der Mühe für wert, diese Oper des „alten Verdi“ einmal auf ihre modernen Züge hin anzusehen und gründlich zu studieren (so wenig wie den „Don Carlos“). Freilich: leicht sind die Partien im „Othello“ nicht; sie verlangen

schon einen Sänger, der zugleich auch ein hochintelligenter Darsteller ist, also „beinahe“ einen Wagnersänger! ... Oder ist es allzu unbequem, sich eine Verdische Oper ohne seine „sirenenhaften Melodien“ zu denken, die schon ein italienischer Kritiker nach der Erstaufführung des „Othello“ in Mailand — die ja in der Scala am 5. Februar 1887 stattfand — vermißt *)? Hat man doch Verdi auch vorgeworfen, daß er die Vokalpartien in diesem Werke zu sehr dem Instrumentalen geopfert habe. Darin liegt, wie Roufflard **) richtig bemerkt, ein prinzipieller Irrtum; denn „der Komponist, der dem Drama nicht Gewalt antun will, hat keine Wahl: der Vokalgesang kann für ihn nur die Melodie der Worte des Dichters sein, alle seelische Bewegung, alles szenische Spiel aber muß dem Orchester anvertraut werden“. Und es gibt fürwahr genug der blühenden Vokalsätze in dieser Partitur, so das sich zum Concertato steigernde Quartett im dritten Akt („Wieviel vermag die Dulderin“) oder die, wenn auch ein wenig matter ausgefallene, Mandolinata im auch sonst weniger bedeutenden zweiten Akt („Deiner strahlengebenden Augen sanftes Sprühen“). Wenn auch die letzten äußeren Spuren der alten Oper noch nicht ganz geschwunden sind — hier und da findet man noch die „Kadenz“ der alten Arien, aber ungemein verklärt und verkürzt — so stellt doch „Othello“ in seiner absoluten Einheit von Wort und Ton im Verdischen Sinne das Ideal des italienischen Operndramas dar.

Doch auch nach diesem Triumphe wollte der lebensmutige Meister den Schaffensgriffel noch immer nicht nieder-

*) Siehe die Kritik über „Othello“ im „Secolo“ in dem Buche Supplemento straordinario della Gazetta musicale di Milano, „Othello“, Dramma lirico in 4 atti. Giudizi della stampa italiana e straniera. (Stabilmenti Ricordi.)

**) a. a. O. S. 8.

legen. Zwar sollen ihn, wenn wir Pizzis Erinnerungen glauben wollen, im Jahre 1887 merkwürdige Todesahnungen umschlichen haben. „Denken zu müssen", so äußerte er sich einmal*), „daß man so viel geschrieben hat und nun doch einmal sterben muß!" Aber das waren in dieser Lebensperiode noch nichts als vorüberhuschende Schatten, die die hell strahlende Sonne seines frohen Humors nicht auf die Dauer verdunkeln konnten. Wiewenig der Meister mit seinem Leben abgeschlossen hatte, das bewies er in seinem heiteren Schwanengesang, in der am 9. Februar 1893 in der Scala aufgeführten Buffooper „Falstaff". Wenn der sonst fast fanatische Soffredini**) diese Oper schon deswegen nicht den Meisterwerken unseres Künstlers gleichachten will, weil sie keine eigentliche „Melodie" enthält, so erweist er sich dadurch als dilettantisch einseitiger Pedant, der nicht einmal richtig gehört hat, denn es finden sich auch in dieser letzten Oper Verdis noch Melodien, zum mindesten melodiöse Motive, die freilich bald nach ihrem Erklingen in das Gewebe der Figuration mit einbegriffen werden und von vornherein auf diese kontrapunktische Arbeit zugeschnitten sind.

Boito, der getreue Genosse unseres Meisters, hat ihm auch dieses letzte Libretto, teils mit Benützung von Shakespeares Heinrichsdramen, teils nach des großen Briten Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor" geschrieben. Der Dichter hat den Komödienton, die verhaltene Ironie und die herbe, durch Tränen lächelnde Grazie des Originales aufs schönste gewahrt. Es mag auf dieses Zusammenarbeiten von Dichter und Komponist zurückzuführen sein, daß diese Oper mehr als irgendeine der früheren auf die Entfaltung möglichst bunter und vielgestaltiger Ensembles

*) Siehe Pizzi, a. a. O. S. 70.
**) a. a. O. S. 277.

hin angelegt ist, womit freilich gleichzeitig die Oper als opera buffa im alten Sinne charakterisiert wird. Wir finden in dieser Partitur kaum einen eigentlichen Ruhepunkt, denn selbst die Ergüsse des Ritters John Falstaff sind zumeist in den gleichen hüpfend behenden Rhythmen gehalten, die aus der Musik des „Falstaff" fast eine Art von unendlich verästeltem polyphonem Gesträuch machen. Und doch kommt der Hörer nicht aus dem Entzücken heraus; immerhin wird nur der Fachmusiker aus dem Wunderbau dieser Ensembles die genialen Blitzlichter der Inspiration heraussprühen hören. Wenn man freilich nur den Klavierauszug studiert, kann man sich absolut keine Vorstellung von der staunenswert komplizierten Arbeit machen, die in dem Instrumentalgewebe verborgen liegt. Keine der früheren Opern Verdis ist so sehr als Ganzes in der Erfindung ihres Schöpfers entstanden und trägt diese geniale Einheit der Konzeption so deutlich aufgeprägt. Aber auch keine andere unter seinen Opern entzieht sich so der Darstellung durch die gewöhnlichen Sänger, wie diese Partitur. Auch die Partie des Falstaff, die relativ die meisten lyrischen Perioden aufzuweisen hat, wendet sich weit mehr an an die musikalische Geistesgegenwart des Darstellers als an die Gesangskunst des betreffenden Künstlers. Unschwer kann man einige melodische Höhepunkte konstatieren, etwa Falstaffs Melodie „Fröhlich gehen wir des Abends von Taverne zu Taverne" oder die köstlich behäbig rhythmisierte Arie des Ritters „Brav, alter Hans", die dann im Schlußakt ein prächtiges Gegenstück erfährt, wenn der alte Hans sich über sein Alter klar wird. In Fords Monolog „Ist's Wahrheit" leuchtet leise eine Reminiszenz an die alten „Szenen" auf. Meisterhaft ist dann namentlich der ganze zweite Teil des Schlußaktes, wenn die Elfen den Ritter umgaukeln, und wenn Fentons Lied „Die Liebe soll der Lippe Lied beschwingen" wie

eine Verklärung des Verdischen Melos erklingt. Wir werden uns freilich aller dieser Köstlichkeiten nicht im einzelnen bewußt; sie huschen an uns vorüber wie Puck im Sommernachtstraum, mondbeglänzt und fast etwas spukhaft. Man fühlt es, auch wenn man es nicht wüßte, daß dies die Musik eines wenn auch gealterten Meisters ist, dem die rechte Arbeitsfreude sich immer noch einstellen will. Verdi sonnt sich noch einmal in dem Wohlgefühl seines ungeschwächten Könnens, ohne daß er die Urkraft hätte, dieses Können im inspiratorischen Sinne ganz ohne Mühe zu offenbaren. So besteht für uns der Wert dieser letzten musikalischen Bühnendichtung Verdis mehr in der erhebenden Erkenntnis, daß sich hier ein schöpferischer Genius auch in seinem Schwanengesang noch ein letztes Mal zur Höhe weiterentwickelt hat, als in dem Bewußtsein, daß Verdi nun gerade mit diesem „Falstaff" sein Lebenswerk bekrönt hat. Vielleicht liegt auch der nicht voll befriedigende Endeindruck des „Falstaff" an dem Mißverhältnis einer Shakespeareschen Komödie zu der Form einer italienischen Ensembleoper; denn, so viele musikalische Wunderdinge, um mit Perinello *) zu reden, die Partitur auch, namentlich in ihrem instrumentalen Teil, enthält (die Holzbläser werden für groteske Wirkungen oft und in durchaus origineller Weise herangezogen), so geradezu faszinierend die Harmonik in ihrer kühnen Logik ist, und so kunstvoll die Schlußfuge „Alles ist Spaß auf Erden" das Ganze auch abschließt, so vermag uns alles dies doch nicht darüber hinwegzutäuschen, daß Verdis reifstes Werk „Othello" ist, während „Falstaff" in manchem Bezug einer überreifen Frucht gleicht. . . .

Mit „Falstaff" schließt das Künstlerleben des Achtzigjährigen insofern ab, als sich nun auch über ihn allmäh-

*) a. a. O. S. 85.

lich die großen schwarzen Fittiche der Schaffensdämmerung zu legen begannen. Die Jahre sickerten dahin, ohne daß sich der jäh alternde Meister zur rechten Lebensberechtigung mehr aufzuschwingen vermochte. Als dann gar am 4. November 1897 seine getreue Lebensgefährtin, seine „Peppina", eines jähen Todes starb, da wuchs die seelische Müdigkeit des Greises mehr und mehr. Sein geistiger Anteil an allen künstlerischen Dingen war freilich auch in seinen letzten Lebensjahren noch immer durchaus rege. Ja, es scheint, als habe unser Künstler, der ein eingeschworener Gegner der „Memoiren" war, die er für eine verkappte Selbstverhimmelung hielt, es desto mehr für seine Pflicht erachtet, den jungen Musikern die Erfahrungen seines reichen Lebens mitzuteilen. Verdi war in seinen letzten Jahren weniger schweigsam als früher, als wolle er nun erst verkünden, wie sein innerstes Verhältnis zur Kunst sein Leben lang gewesen sei. So schreibt er, wie Ridella*) mitteilt, in einem Briefe an Professor Gallignani, den damaligen Direktor des Konservatoriums zu Parma, gelegentlich eines Kongresses für Kirchenmusik, im Jahre 1891: „Palestrina ist der wahre Fürst der heiligen Musik, der Vater der italienischen Musik; wenn man ihn besser kennen würde, schriebe man in Italien — italienischer!" Im folgenden Jahre plädiert er in einem Briefe an Hans von Bülow energisch für die Unabhängigkeit des Nordens und Südens in ihren beiderseitigen, voneinander so grundverschiedenen künstlerischen Tendenzen. Selbst für die Persönlichkeiten der nichtitalienischen Politik, für einen Moltke, den er eine „wundervolle Figur" nannte, oder für Napoleon III., den er nicht besonders hochschätzte, hatte er Interesse**). Aber auch das Komponieren konnte er

*) a. a. O. S. 44.
**) Siehe Pizzi, a. a. O. S. 27/28.

noch immer nicht ganz lassen. Er wandte sich in den letzten Jahren seines Lebens immer ausschließlicher der geistlichen Komposition zu; er fühlte, wahr und echt, wie er bis zuletzt gewesen ist, daß seine Inspiration dem Jenseits näher und näher rücke.

Das „Tedeum“ für Doppelchor und Orchester, das am 7. April 1898 in der Großen Oper in Paris aufgeführt wurde, zeigt den allerstrengsten Anschluß an den ambrosianischen Stil; dieses Werk gehört zusammen mit einem „Ave maria“ für gemischten Chor, mit einem „Stabat mater“ für Chor und Orchester und mit dem überirdisch transzendentalen a capella-Chor „Laudi alla Vergine Maria“ (nach Dantes „Paradiso“) zu einem Zyklus von geistlichen Kompositionen, die sämtlich in das Jahr 1896 fallen, und die durch eine Inbrunst der Empfindung und durch eine Sorgfalt der Arbeit von ganz besonderer Eigenart ausgezeichnet sind. Man erkennt es: der Meister hat sich ganz in diese heiligen Texte versponnen und er hat zugleich sich selbst bei ihrer Komposition in künstlerisch frommer Weise völlig selbst entäußert. Man kann nicht direkt von Anlehnung an Palestrina sprechen, weil dies zu Mißverständnissen Anlaß geben könnte. Verdi war sich eben bewußt, daß es solchen ewigen poetischen und zugleich kirchlichen Vermächtnissen gegenüber nicht darauf ankommen konnte, „modern“ zu sein, sondern daß er gerade die Pflicht habe, den künftigen Generationen die Wege zu zeigen, die sie in der Kirchenmusik zu gehen hätten. Wohl das größte Meisterwerk unter den vier Kompositionen ist der a capella-Chor „Laudi alla Vergine“, der schon in seiner harmonischen Durchführung jenseits allen Kombinationsgeistes von echtester Inspiration getragen ist. Die gehäuften Quinten und Oktaven wirken hier nicht als Fehler, sondern als Tonmalerei des Wortgehaltes. Wundervoll durchseelt ist auch das „Stabat mater“. Das Orchester

folgt wie ein einziges fromm betendes Wesen den Klagen der Jungfrau Maria, die bei der Stelle „et flagellis subditum“ einen dramatischen, nicht etwa theatralischen Charakter annehmen, bis dann der zweite Teil eine selige Erlösung bringt. Stehen auch diese Ausklänge des entschwindenden Genius nicht mehr auf der Höhe seiner früheren kirchlichen Eingebungen, so verraten sie doch noch immer die volle technische Kraft und die Echtheit des Empfindens ihres Schöpfers.

Aber physisch gleichen des Meisters letzte Lebensjahre nur einem einzigen langen Dahinsiechen. In seiner zauberhaft schönen Villa Sant' Agata, die wie ein Künstlerkloster anmutet und doch zugleich von der Wärme eines ganzen echten Menschen durchglüht ist, kann man den Rollstuhl sehen, auf dem der Meister sich als fast Neunzigjähriger in den lauschigen Kieswegen seines Parkes spazieren fahren ließ. „Sehr schwach fühle ich mich“, — so hatte er bei seiner letzten Zusammenkunft mit Professor Pizzi zu dem Freunde gesagt*) — „ich lese nicht mehr, ich schreibe nicht mehr, ich — lebe nicht mehr!“ ... Nach seinem, am 27. Januar 1901 in Mailand erfolgten Tode fand man auf dem Notenpult seines Arbeitszimmers, wie d'Angeli**) berichtet, den Text des Gebetes, den Marguerite von Savoyen nach dem tragischen Tode des Königs Umberto von Italien verfaßt hatte. Die Komposition dieses Gedichtes sollte wohl der endgültige Schwanengesang des Meisters werden.

Die Gebeine Verdis und seiner Gattin Giuseppina ruhen in der erhaben schönen Grabkapelle im Hofe der Heimstätte für arme Musiker in Mailand, dieser von dem Meister gestifteten Anstalt, mit welcher Verdi gezeigt hat,

*) Siehe Pizzi, a. a. O. S. 19 ff.

**) a. a. O. S. 75.

daß er ein echter Künstler und ein ganzer Mensch gewesen ist. Dieses Vermächtnis wird noch imposanter, wenn man sich erinnert, daß der Meister von seinem 7050000 Lire betragenden hinterlassenen Vermögen als Garantiesumme für den Bestand des prächtig gebauten und gelegenen Musikerheims die Summe von 2000000 Lire nebst sämtlichen Tantiemen seiner Opern bestimmt hat. Die Hälfte seines Vermögens, also über dreiundeinehalbe Million, erbte Frau Maria Carrara, die Nichte des Meisters, die ihn nach dem Tode seiner Frau mit rührender Anhänglichkeit gepflegt hat*). Verdi hatte für diese seine Nichte, schon als sie ein kleines Mädchen war, eine zärtliche, fast väterliche Liebe. Man sah ihn in Genua oft ganz allein mit dem Kinde im Wagen spazieren fahren oder zu Fuß sich zu dem Marionettentheater „delle Vergine" begeben; hier und da war bei diesen Ausfahrten, in den siebziger Jahren, auch sein Freund Giuseppe de Amicis zugegen**). Noch heute verwaltet Frau Carrara-Verdi in Sant' Agata als treue Hüterin das Vermächtnis ihres großen Onkels, und sie hat auch die bereits erwähnte Gesamtausgabe der Briefe Verdis überwacht.

Es bleibt noch eine vielfach verbreitete falsche Meinung zu berichtigen, als sei Verdi mit der Stadt Busseto und ihren Bewohnern in seinen letzten Lebensjahren verfeindet gewesen. Verbürgt ist nur, daß im Anfang seiner Laufbahn in Busseto eine geheime Clique gegen den jungen, hochbegabten Musiker am Werke gewesen ist, die ihm das Dasein in seiner zweiten und eigentlichen Heimat so verleidete (auch vor anonymen Schmähbriefen schreckte man nicht zurück), daß Verdi den Ort, in dem sein edelster Gönner und seine erste Gattin begraben lagen, lange ge-

*) Siehe darüber Chop, a. a. O. S. 99.
**) Siehe Ridella, a. a. O. S. 7.

mieden hat. Zum Beweise aber dafür, daß er späterhin den Bussetanern nichts mehr nachgetragen hat, kann wohl dienen, daß er einer Aufführung seiner Oper „Luisa Miller“ in Busseto beigewohnt und daß er zu dem im Jahre 1868 erfolgten Bau des Teatro Verdi in dieser Stadt eine stattliche Summe beigesteuert hat.

Verhältnismäßig nicht allzu früh sind dem Meister in Italien eine Reihe von Denkmälern gesetzt worden, als deren erstes wohl die wohlgelungene Porträtbüste im Foyer des Scalatheaters zu Mailand zu betrachten ist. Ganz neuerdings, im Jahre 1913, ist von Genua aus ein Verdi-Denkmal nach San Franzisko im Auftrag der dortigen italienischen Kolonie eingeschifft worden, das von dem Mailänder Bildhauer Rossi Grassetti stammt. Auch in Trient, der stets von politischen Kämpfen umbräuten Grenzstadt zwischen Italien und Österreich, wurde am 29. Juli 1913 ein Denkmal an Verdi enthüllt, der in diesem Fall nicht nur als Künstler, sondern mehr noch als italienischer Nationalheld gefeiert wurde. Das in Form einer Bronzebüste gehaltene Monument entstammt dem Meißel des Trientiner Bildhauers David Rigatti, der Sockel und die Architektur rührt von Professor Sezanne her. Anläßlich der Feier seines hundertsten Geburtstages wurden in Busseto sowie in Mailand, in letzterer Stadt auf dem Platz vor dem Musikerasyl, mehr oder weniger gelungene Denkmäler des teuren Meisters enthüllt.

Das schönste und unvergänglichste Monument aber hat sich Verdi in der Welt durch seine Werke gesetzt, die in gewissem Sinne als unsterblich zu betrachten sind. Verdi bildet den Abschluß der Entwicklung der italienischen und daher vielleicht der Oper im ursprünglichen Sinne überhaupt. Es ist ein seltsam geistvolles Wortspiel der Musikgeschichte, daß diese Entwicklung bei Claudio Monteverdi beginnt und mit Giuseppe Verdi abschließt. Wissen wir

doch, daß bereits die Begründer des dramma per musica und also unter und mit ihnen auch Claudio Monteverdi sich in den Vorreden zu ihren Dramen deutlich darüber ausgesprochen haben, wie sehr ihnen an einer sinngemäßen Vereinigung von Wort und Ton gelegen war. Verfolgen wir nun die Entwicklung Verdis von seinen ersten Opern bis zu seinen letzten Musikdramen, so bildet die Geschichte der Verdi-Oper einen eigenen Mikrokosmos innerhalb der großen Entwicklungslinie der Operngeschichte, die von Italien ausgegangen ist und die mit Verdi wieder nach Italien zurückkehrt. Nur auf diese Weise werden wir von selbst zu einer reinlichen Scheidung zwischen dieser italienischen Oper und dem deutschen mit Richard Wagner abgeschlossenen Musikdrama gelangen.

Es wäre wohl im Sinne Verdis, wenn sich die zukünftige Entwicklung der neuitalienischen Oper wieder mehr ihrer melodischen Tradition — in dem abgewandelten Verstande des letzten Verdi — entsinnen würde, statt weiterhin in mißverständlichem Eklektizismus bald dem heimischen Verismus und Neuitalianismus, bald den Einflüssen der modernen französischen oder deutschen Musik sich unterwürfig zu zeigen. Erst wenn die italienische Opernmusik aus ihrem jetzigen ungesunden Gärungsstadium herausgeschritten sein wird, dann erst werden diese Kompositionen der Jungitaliener nicht mehr „Angstprodukte" sein, wie sie der Meister in einem von der römischen Zeitschrift „Orfeo" veröffentlichten und in der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig*) abgedruckten Briefe nennt, wo der Meister unter dem 4. Juli 1875 einem Freunde schreibt: „Ich kann Dir sagen, was aus der jetzigen musikalischen Gärung herauskommen wird. Dieser will melodisch sein wie Bellini, jener harmonisch wie Meyerbeer; ich möchte weder das

*) In der Nr. 29 vom 17. Juli 1913.

eine noch das andere; ... Melodie und Harmonie sollen in den Händen des Musikers nur ein Werkzeug sein, um Musik hervorzubringen, und ein Tag wird kommen, da man nicht mehr von Melodie und Harmonie, von deutscher oder italienischer Schule, von Vergangenheit und Zukunft sprechen wird, und dann wird vielleicht das Reich der Kunst beginnen."

Vielleicht hat den ersten hochbedeutsamen Schritt zu einer gründlichen modernen Reformierung der italienischen musikalischen Erziehung der Magistrat der Stadt Rom getan, als er sich — anläßlich des hundertsten Geburtstages Verdis — nicht mit einer offiziellen Verdi-Feier mit Denkmalseinweihungen und Opernzyklen begnügte, sondern die Gründung eines nach dem Meister benannten Chores beschloß, der sich der Pflege der klassischen italienischen Vokalmusik widmen soll. Außerdem will die römische Stadtgemeinde eine Gesangsschule stiften, deren Ziel sein soll, unter städtischer Subventionierung kostenlos an begabte unbemittelte Talente Gesangsunterricht zu erteilen*). Wenn auf diese Weise in dem alten Stammlande des Bel canto der Chorgesang eine wirklich durchgreifende volkstümliche Pflege finden wird, dann wird auch der Phönix der italienischen Melodie, der Phönix der Verdi-Melodie, neu und jugendfrisch aus der Asche der unitalienischen „Angstproduktion" erstehen, und Verdis eigentlichstes Herzensvermächtnis an sein Italien wird damit erfüllt sein!

*) Siehe Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 32/33, vom 7. August 1913.

Verzeichnis der Werke Verdis.

I. Opern.

(Mit Benützung der Tabelle in C. Perinellos „Giuseppe Verdi", Harmonie-Verlag, Berlin 1900.)

1. Oberto, Conti di S. Bonifacio (Oberto, Graf von S. Bonifacio), Drama in 2 Akten. Text von T. Solera. Uraufführung am 17. Nov. 1839 an der Scala zu Mailand.

   Eine Oper Rocester. Text von F. M. Piave, sollte in Parma aufgeführt werden, die Aufführung fand aus bisher unbekannten Gründen nicht statt. Das Werk ist in den Jahren 1836—1837 entstanden, aber völlig verschollen.

   Libretto „Oberto" ursprünglich von Piazza, später von Solera umgearbeitet.

2. Un giorno di regno (Einen Tag lang König). Heiteres Melodrama in 2 Akten. Text von F. Romani. Uraufführung am 5. September 1840 an der Scala zu Mailand.

   Nach den Mißerfolgen in Mailand später unter dem Titel „Il finto Stanislao" („Der falsche Stanislaus") aufgeführt.

3. Nabucodonosor (Nabucco). Oper in 4 Akten. Text von T. Solera. Uraufführung am 9. März 1842 an der Scala zu Mailand.

4. I Lombardi alla prima crociata (Die Lombarden). Lyrisches Drama in 4 Akten. Text von T. Solera. Uraufführung am 11. Februar 1843 an der Scala zu Mailand.

   Neubearbeitet von A. Royez und Vaïz und unter dem Titel „Jérusalem" („Jerusalem") am 26. November 1847 in der Großen Oper zu Paris aufgeführt.

5. Ernani (Ernani). Lyrisches Drama in 4 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 9. März 1844 im Fenicetheater zu Venedig.

   Deutsche Bearbeitung von Josef Ritter v. Seyfried. Neuausgabe revidiert von Paul Hiller. Im Jahre 1846 im Théâtre italien zu Paris als „Le Proscit" aufgeführt.

6. I due Foscari (Die beiden Foscari). Lyrische Tragödie in 4 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 3. November 1844 im Argentinatheater zu Rom.

7. Giovanna d'Arco (Johanna d'Arc). Lyrisches Drama in 4 Akten. Text von T. Solera. Uraufführung am 15. Februar 1845 an der Scala zu Mailand.

8. Alzira (Alzira). Lyrische Tragödie in 2 Akten mit einem Prolog. Text von Salv. Cammarano. Uraufführung am 12. August 1845 im S. Carlotheater zu Neapel.

9. Attila (Attila). Lyrisches Drama in 4 Akten. Text von T. Solera. Uraufführung am 17. März 1846 im Fenicetheater zu Venedig.

10. Macbeth (Macbeth). Melodrama in 4 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 14. März 1847 im Pergolatheater zu Florenz.

Neubearbeitet und am 21. April 1865 im Théâtre lyrique in Paris aufgeführt.

11. I Masnadieri (Die Räuber). Melodrama in 4 Akten. Text von A. Maffei. Uraufführung am 22. Juli 1847 im Her Majesty Theatre zu London.

Wiederholung am 3. Februar 1870 in Paris im Théâtre de l'Athénée.

12. Il Corsaro (Der Korsar). Tragisches Melodrama in 4 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 25. Oktober 1848 im Teatro Grande zu Triest.

13. La battaglia di Legnano (Die Schlacht von Legnano). Lyrische Tragödie in 3 Akten. Text von Salv. Cammarano. Uraufführung am 27. Januar 1849 im Argentinatheater zu Rom.

14. Luisa Miller (Luise Miller). Tragisches Melodrama in 3 Akten Text von Salv. Cammarano. Uraufführung am 8. Dezember 1849 im S. Carlotheater zu Neapel.

15. Stiffelio (Stiffelio). Oper in 3 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 16. November 1850 im Teatro Grande zu Triest.

Neubearbeitet und unter dem Titel Aroldo am 16. August 1857 im Teatro nuovo in Rimini aufgeführt.

16. Rigoletto (Rigoletto). Melodrama in 3 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 11. März 1851 im Fenicetheater zu Venedig.

Deutsche Bearbeitung von ***, revidiert von Paul Hiller.

17. Il Trovatore (Der Troubadour). Lyrisches Drama in 4 Akten. Text von Salv. Cammarano. Uraufführung am 19. Januar 1853 im Apollotheater zu Rom.

Deutsche Bearbeitung von Heinrich Proch, revidiert von Paul Hiller.

18. La Traviata (Violetta). Oper in 3 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 6. März 1853 im Fenicetheater zu Venedig.

Deutsche Bearbeitung von ****

19. I Vespri siciliani (Die sizilianische Vesper). Drama in 5 Akten. Text von E. Scribe und C. Duveyrier. Uraufführung am 13. Juni 1855 in der Großen Oper zu Paris.

In Italien unter dem Titel Giovanna di Guszmann, später wieder unter dem ursprünglichen Titel aufgeführt.

20. Simon Boccanegra (Simon Boccanegra). Oper in 3 Akten, mit einem Vorspiel. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 12. März 1857 im Fenicetheater zu Venedig.

Von Arrigo Boito umgearbeitet und am 24. März 1881 an der Scala zu Mailand wieder aufgeführt.

21. Un ballo in maschera (Ein Maskenball). Oper in 3 Akten. Text von Antonio Somma. Uraufführung am 17. Februar 1859 im Apollotheater zu Rom.

Deutsche Bearbeitung von C. Niese.

22. La Forza del Destino (Die Macht des Schicksals). Melodrama in 4 Akten. Text von F. M. Piave. Uraufführung am 10. November 1862 im Kaiserlichen Theater zu S. Petersburg.

Von A. Ghislanzoni umgearbeitet und am 20. Februar 1869 an der Scala zu Mailand wieder aufgeführt.

23. Don Carlos (Don Carlos). Oper in 5 Akten. Text von Méry und Du Locle. Uraufführung am 11. März 1867 in der Großen Oper zu Paris.

Von Ghislanzoni umgearbeitet, auf 4 Akte reduziert und am 10. Januar 1884 an der Scala zu Mailand wieder aufgeführt.

24. Aïda (Aida). Oper in 4 Akten. Text von A. Ghislanzoni. Uraufführung am 24. Dezember 1871 in der Opéra zu Kairo.

Deutsche Bearbeitung von C. Niese. In Italien zum ersten Male am 7. Februar 1872 an der Scala zu Mailand aufgeführt.

25. Othello (Othello). Oper in 4 Akten. Text von A. Boito. Uraufführung am 5. Februar 1887 an der Scala zu Mailand.

Deutsche Bearbeitung von Max Kalbeck.

26. **Falstaff** (Falstaff). Lyrische Komödie in 3 Akten. Text von A. Boito. Uraufführung am 9. Februar 1893 an der Scala zu Mailand.

Deutsche Bearbeitung von Max Kalbeck.

II. Vokalmusik.

A. Kirchenmusik.

Messa da Requiem (komp. 1874).

Zum Jahrestage des Todes des Dichters Alessandro Manzoni in der Kirche S. Marco in Mailand am 24. Mai 1874 aufgeführt.

Pater noster: nach Dante für fünfstimmigen Chor — 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß.

Ave maria: nach Dante für fünfstimmigen Chor — 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß.

Beide Kompositionen wurden zum ersten Male in einem Konzerte der „**Società orchestrale del Teatro della Scala**" in Mailand am 18. April 1880 aufgeführt.

Ave maria: Harmonisierung eines gegebenen **Cantus firmus** (sog. „**scala enigmatica**") für vier Stimmen.

Stabat mater: nach dem liturgischen Text, für vierstimmigen Chor und Orchester.

Laudi alla beata Vergine: nach Dante („**Paradiso**" **canto XXXIII**), für vier Stimmen a. c.

Tedeum: nach dem liturgischen Text für vierstimmigen Doppelchor und Orchester.

Diese vier Stücke wurden zum ersten Male in Paris im Jahre 1898 aufgeführt.

B. Chorwerke.

Cantate: geschrieben zur Gelegenheit einer Hochzeit des Grafen Borromeo in Mailand im Jahre 1834.

Hymnus (komp. 1848): auf einen Text von Goffredo Mameli „**Suona la tromba**".

Inno delle Nazioni (komp. 1862): für die große Ausstellung in London im Jahre 1862 und am Her Majesty Theatre am 24. Mai 1862 zum ersten Male aufgeführt. Text von Arrigo Boito. Für Solo und Chor.

C. Lieder.

6 Romanzen (komp. 1838).

Non t'accustare all urna. — More, Elisa, lo stanco preta. — In solitaria stanza. — Nell orror di notte oscura. — Perduta ho la pace. — Deh! pietosa.

L'esule (Der Verbannte) (komp. 1839): für Baß, nach dem Gedicht von Balestra.

Notturno (komp. 1839): für Sopran, Tenor und Baß. „Guarda che bianca luna" mit obligater Flötenbegleitung.

La Seduzione (komp. 1839): Romanze für Baß, nach dem Gedicht von Balestra.

Album: enthaltend sechs Romanzen (komp. 1845).

Il tramonto. Gedicht von Maffei. — La zingara. Gedicht von Maggioni. — Ad una stella. Gedicht von Maffei. — Lo spazzacamino. Gedicht von Maggioni. — Il mistero. Gedicht von Romani. — Brindisi. Gedicht von Maffei.

Il Poveretto (komp. 1847): Romanze, Gedicht von Maggioni. (Am 19. März 1903 von Signor Ant. Magini-Coletti im Musikerheim in Mailand aufgeführt.)

Stornello (komp. 1869): Tu dici che non mi ami. (Zum Besten des Textdichters F. M. Piave geschrieben.)

III. Kammermusik.

Streichquartett (komp. 1873): in Neapel geschrieben und im Hause Verdis am 1. April 1873 aufgeführt.

IV. Jugendwerke,

die nur zum Teil erhalten geblieben sind.

Wie G. Perosio in seiner Biographie Verdis (Cenni biografici su Gius. Verdi. Milano, Ricordi) mitteilt, hat der Meister in seiner Jugend eine Anzahl kleiner Kompositionen geschrieben, darunter:

Märsche,
Vorspiele für Kirche, Theater und Konzert,
fünf oder sechs Klavierkonzerte und Variationen für Klavier, die er selbst spielte,
viele Serenaden, Kantaten, Arien, zahllose Duette, Terzette,
sowie Kirchenmusik, darunter ein Stabat mater,
zwei Sinfonien, die in Mailand in Privatsalons gespielt wurden;
außerdem verschiedene, meist heitere Stücke, die er nur zu Übungszwecken komponiert und nicht einmal instrumentiert hat,
ferner dreistimmige Chöre zu den Trauerspielen Alessandro Manzonis usw. usw. usw.

Die Mehrzahl dieser Kompositionen ist von Verdi vor seinem Tode verbrannt worden.

BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER

In dieser Sammlung werden wertvolle Werke über die musikalische Kultur alter und neuer Zeit — in biographischer, historischer, theoretischer und pädagogischer Hinsicht — zusammengefaßt.

Emanuel d'Astorga von Hans Volkmann.

I. Band: DAS LEBEN DES TONDICHTERS. IV, 216 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, in echtem Leder M. 6.—.

Auf Grund zahlreicher bisher unbekannt gebliebener Urkunden gibt der Verfasser eine neue Darstellung vom Leben des Meisters Astorga, der einer vornehmen spanischen Familie entstammte. Von der Geburt Emanuels in Sizilien bis zu seinem Verschwinden in Spanien zieht sein Leben in interessanten Einzelbildern an uns vorüber. Schilderungen der Musikübung in den Städten, wo sich Astorga aufhielt, sind eingefügt, darunter ist besonders die des Musiklebens in Palermo um 1700 bemerkenswert.

Johann Sebastian Bach von Philipp Wolfrum.

I. Band: BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE. 2. Aufl. Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles. VIII, 184 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

II. Band: J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER. Mit 1 Vollbild, 10 Notenbeilagen und 10 Faksimiles. IV, 217 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Wie alle Arbeiten des bekannten Heidelberger Gelehrten ist das Buch von scharf geprägter Eigenart und nimmt energische, selbständige Stellung zu der so viel behandelten Bachfrage. Speziell die bahnbrechenden Untersuchungen André Pirros werden beleuchtet und mannigfach ergänzt.

Jugendbriefe Robert Schumanns, herausgegeben von Clara Schumann. 4., durchgesehene Auflage. IV, 315 S. 8°. Geh. M. 6.—, geb. in Halbpergament M. 7.—, in Leder M. 8.—.

Der ganze Jugendmut Schumanns, sein ungebundenes, so anziehendes, von echtem Humor verklärtes Wesen tritt uns in dieser Briefsammlung entgegen. Das Köstlichste in ihr sind die Auszüge aus Briefen an Clara Schumann — die Geschichte der Liebe des Künstlers zu seiner weltberühmten Gattin.

Die Symphonie nach Beethoven von Felix Weingartner. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. IV, 113 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die Gelegenheit, eine dritte Auflage der vorliegenden Abhandlung zu veranstalten, hat der Verfasser mit besonderer Freude ergriffen, sehnte er sich doch schon lange danach, seine Äußerungen über Brahms einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der Stoff ist im übrigen übersichtlicher geordnet, vieles weggelassen, noch mehr hinzugefügt worden, so daß eine vollständige Umgestaltung, wenigstens was die äußere Form betrifft, dabei herausgekommen ist.

Franz Liszts gesammelte Schriften, Volksausgabe, 4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide Doppelbände geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 8.—, in echtem Leder M. 10.—.

I. Band: CHOPIN. Liszts berühmtes Werk über den großen Klavierpoeten in der umgeänderten 3. Ausgabe, übersetzt von La Mara. VIII, 176 Seiten. 8°.

II. Band: WAGNER. Zusammenstellung aller Schriften Liszts über Wagner nach der Übersetzung von L. Ramann. VIII, 244 Seiten. 8°.

III. Band: DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN. Das viel angefeindete Buch in wiederhergestellter Urform nach Peter Cornelius. VI, 173 Seiten. 8°.

IV. Band: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN. Enthält das Wichtigste von Liszts sämtlichen übrigen Schriften, zusammengestellt von J. Kapp. VI, 402 Seiten. 8°.

Die Anschaffung der großen Ausgabe war für viele infolge des immerhin ziemlich hohen Preises nicht möglich; durch die vorliegende wohlfeile Ausgabe ist nun einem jeden der reiche Inhalt der Lisztschen Gedankenwelt mühelos erschlossen: So bedeutet diese Ausgabe ein Ereignis auf musikliterarischem Gebiete, das fördernd und belebend auf die Kenntnis Franz Liszts und seiner Kunst wirken wird.

Franz Liszts Symphonien und symphonische Dichtungen. Erläuterungen herausg. von Alfred Heuß. Band-Ausgabe der „Kleinen Konzertführer". 195 S. 8⁰. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Obwohl Liszts symphonische Dichtungen und Symphonien bekanntlich Programmschöpfungen sind und größtenteils von Liszt selbst ein erläuterndes Vorwort erhalten haben, sind eingehendere Erläuterungen für die allermeisten Hörer zum bessern Verständnis dieser exklusiven Programmwerke doch fast unbedingt nötig. Solche bieten die hier zu einem Bande vereinigten „Erläuterungen zu Franz Liszts Symphonien und symphonischen Dichtungen", die aus der Feder berufener Lisztkenner stammen (Heuß, Kretzschmar, v. Mojsisovics, Münzer, Pohl). Die verschiedene Autorschaft, entfernt davon, der Sammlung zum Nachteil zu gereichen, gibt ihr vielmehr einen besonderen Reiz, und zudem wird niemand in der Betrachtung und Beurteilung des Lisztschen Schaffens eine gewisse Einheitlichkeit vermissen.

Liszt und die Frauen von La Mara. Mit 23 Vollbildern, VIII, 321 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon zeugen die Blätter dieses Buches, und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, erhebt sich lebendig seine eigene hohe Gestalt in ihrer schönen Menschlichkeit.

Liszt-Brevier von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Abbildungen. VIII, 104 Seiten. 8⁰. In Pappband gebunden M. 2.—.

Nachdem ein einleitender Abschnitt den Leser mit den Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit bekannt gemacht und ihn in das Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe. Herausgegeben von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Operndichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis

zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels „Columbus" und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt. 3., erw. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853. VI, 351 Seiten. 8°. II. Teil 1854—1882. II, 346 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

Richard Wagner über „Tristan und Isolde". Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. XXXII, 390 S. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas Besonderes bieten. „Tristan und Isolde" hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert: der erste bringt Wagners Aussprüche über „Tristan" in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über „Tristan" aus der Autobiographie „Mein Leben", und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg" von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

Richard Wagner über den Ring des Nibelungen. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen. Begonnen von Erich Kloß. Fortgesetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans Weber. XII, 132 Seiten. 8°. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Erich Kloß hat die vorliegende Arbeit wenige Tage vor seinem Tode begonnen, um sie seinen zuvor erschienenen Zusammenstellungen der Aussprüche Richard Wagners über „Lohengrin" und „Die Meistersinger von Nürnberg" anzureihen. Nun hat sie ohne ihn weitergeführt und vollendet werden müssen. Die Fülle des Materials war naturgemäß beim „Ring des Nibelungen" unvergleichbar größer und erforderte eine enger begrenzte Auswahl, um im geeigneten Rahmen bleiben zu können. Das Statthafte solcher Beschränkung liegt in der offenen Absicht der Herausgabe: die Beschäftigung mit den Schriften und Briefen des Bayreuther Meisters nicht entbehrlich, sondern erforderlich zu machen. Die Quellen sollen nicht erschöpft, sondern eindringlich zu ihnen hingeleitet werden.

Richard Wagner über „Parsifal". Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die freundliche Aufnahme der Arbeit über „Tristan und Isolde" seitens der Kritik hat den Verfasser veranlaßt, eine ähnliche über „Parsifal" herauszugeben. Und dem besonders regen Interesse, dem dies letzte und erhabenste Werk des Bayreuther Meisters augenblicklich in allen Kreisen der begeisterten Bewunderer der Wagnerschen Tonschöpfungen begegnet, dürfte eine Sammlung der Aussprüche des Meisters gerade über den „Parsifal" wohl allseitig mit Freuden begrüßt werden. Der ziemlich reiche Stoff ist ebenso, wie im „Tristan", in vier Teile gegliedert; eine Einführung über den Werdegang und die Schicksale des Werkes, ferner kurzgefaßte Überschriften in Registerform, sowie zahlreiche erläuternde Fußnoten und ein ausführliches Namen- und Sachregister erhöhen den Wert und die Brauchbarkeit des Buches wesentlich.

Richard Wagner. Parsifal. Dichtung—Entwurf—Schriften. IV, 100 Seiten. 8°. Geheftet Mk. 1.—, gebunden in Pappband Mk. 1.50.

In diesem Bändchen sind aus Richard Wagners Schriften die Stücke zusammengefaßt, die sich auf sein letztes Drama, das Bühnenweihfestspiel »Parsifal«, beziehen. Bekanntlich hat Wagner der Stoff, seine Bearbeitung, Dramatisierung und Inszenierung dieses großen Werkes über 25 Jahre in

Anspruch genommen, vom Charfreitag 1857 bis zu seinem Ende 1883. Dieses große Material hat Herr Professor R. Sternfeld, der Herausgeber dieses Bändchen, hier in kurzgefaßter und übersichtlicher Weise derartig zusammengestellt, daß ein Jeder einen tiefen Einblick in die Werkstätte des schaffenden Genius erhält.

Richard Wagner. Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion (1864—1881). Mit einem Vorwort von Hans Freiherr von Wolzogen. 2. Auflage. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden in Pappband M. 2.—.

Zum zweiten Male gehen »Wagners Ausgewählte Schriften« in neuer, moderner Ausstattung in die Welt. Für jeden Gebildeten ist es unerläßlich zu wissen, was Richard Wagner, der größte Komponist seiner Zeit, über die Kunst und alles was mit ihr zusammenhängt in so ausgiebiger Weise ein reiches Leben hindurch zu sagen gehabt hat. Das alles ist in dem Bande dieser Schriften enthalten, deren früheste von 1864, der Künstler dem Könige Ludwig weihte, um ihm die Kunst zu zeigen und deren letzte, von 1881, er dem deutschen Volke hinterließ.

Richard Wagner. Sein Leben in Briefen. Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biographischen Einleitungen herausgegeben von Dr. Carl Siegmund Benedict. Mit einem Bildnis, VIII, 472 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

In den 17 Bänden Wagnerscher Briefe, die uns jetzt vorliegen, findet sich ein Material angesammelt, das uns das Leben und Streben des Genius, seine Leiden und seine Triumphe zwar nicht lückenlos, aber mit einer Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit ohnegleichen widerspiegelt. Um auch denen die wichtigsten Teile dieses Lebens- und Charakterbildes nicht vorzuenthalten, denen aus äußeren Gründen die Erwerbung der ganzen Sammlung nicht möglich ist, haben wir diesen Auswahlband Wagnerscher Briefe unter dem Titel »Wagners Leben in Briefen« erscheinen lassen. In diesem Band sind, in chronologischer Anordnung und mit verbindendem Text versehen, diejenigen Briefe vereinigt, die für die Beurteilung Wagners, des Menschen und des Künstlers, von besonderer Bedeutung sind, in denen sich sein Denken und Fühlen, seine Kunst- und Lebensanschauung am klarsten und charakteristischsten äußert. Es dürfte dieses Buch daher hervorragend geeignet sein, die noch immer zu wenig gekannte menschliche Persönlichkeit des Bayreuther Meisters unserem Volke nahe zu bringen. Die Herausgabe ist im Einverständnis mit dem Hause Wahnfried auf Anregung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen erfolgt.

vollständige Würdigung von Wolfs Schaffen bringt; ist das, was das musikalische Publikum braucht. Die deutsche Übersetzung liest sich nach einem uns zugegangenen Schreiben eines Freundes Hugo Wolfs wie ein deutsches Original; das handliche Format, sowie die zahlreichen Bilder und Faksimiles, die zum Teil hier zum erstenmal veröffentlicht werden, machen das Werk noch besonders empfehlenswert.

Hugo Wolf. Familienbriefe. Eine Persönlichkeit in Briefen. Herausgegeben von Edmund von Hellmer. Mit 3 Vollbildern. VIII, 159 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—, in Leder M. 5.—.

Die vorliegenden Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren, von den ersten Spuren geistiger Selbständigkeit bis zum traurigen Ende. Ohne jeden Gedanken an spätere Publizität offenbart sich hier ein Mensch in seiner lebendigen Eigenart, in seinem Temperament, vom täglichen Nahrungs- und Kleidungsbedürfnis bis zu den höchsten künstlerischen Ekstasen. Hier, wenn irgendwo, zeigt sich, wie dieser Mann von Jugend auf; anfangs sich selbst unbewußt, den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgt. Hier, wenn irgendwo, offenbart sich der unzerstörbare Glaube an den Erfolg, das unerschütterliche Bewußtsein, ein Berufener und Auserwählter zu sein, das Menschenherz, das, von einem unwiderstehlichen Drange beherrscht, wohl enttäuscht und schmerzlich verwundet, aber niemals an sich selber irregemacht werden kann. Und in ihrer Gesamtheit geben diese Briefe das Bild eines Lebensganges, wie es ergreifender schwerlich gedacht werden kann.

Hugo Wolf in Maierling, eine Idylle. Mit Briefen, Gedichten und Noten, Bildern und Faksimile, herausgegeben von Heinrich Werner. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hugo Wolf hat anfangs der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts mehrere Sommer in dem idyllisch gelegenen Wienerwaldörtchen Maierling verlebt; und sein dortiges Leben ist ihm selbst zur Idylle geworden, wie seine in dem vorliegenden Büchlein zum erstenmal zur Veröffentlichung gelangenden Briefe und Gedichte offenbar machen. Aus allen diesen interessanten, meist humorvollen Dokumenten leuchtet die trotz ihrer damaligen Jugend schon äußerst markante Persönlichkeit des deutschen Liederfürsten hervor, weshalb diese Publikation, wenn sie auch eine scheinbar abseits von dem eigentlichen Werdegang des Tondichters liegende Episode behandelt, für die Erfassung des Gesamtlebensbildes Hugo Wolfs gewiß von großem Werte ist. Die reproduzierten Bilder, Noten- und Brieffaksimiles tragen viel zur plastischen Darstellung der nach persönlichen Erinnerungen Beteiligter geschilderten „Idylle" bei.

Hugo Wolfs Musikalische Kritiken von Dr. Richard Batka und Dr. Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. VIII, 378 Seiten. 8°. Geheftet M. 7.50, gebunden in Leinwand M. 9.—, in Leder M. 10.—.

Hugo Wolfs Kritiken, die einst im musikalischen Leben Wiens einen Entrüstungssturm gegen den enthusiastischen Wagnerapostel angefacht haben, werden heute einem um so größeren Interesse in der Öffentlichkeit begegnen, als ihr Autor inzwischen als Reformator des Liedes verdiente Anerkennung gefunden hat.

In diesen geistvollen Kritiken ist, um das wahre Bild nicht zu verschleiern, davon abgesehen worden, die mannigfachen und unberechtigten Angriffe zu tilgen, die der Verfasser in fast krankhafter Heftigkeit bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit gegen Johannes Brahms gerichtet hat. Eine Ausscheidung dieser Bestandteile würde das Bild des furchtlosen, wenn auch einseitigen Kritikers fälschen.

Dem Kapitel „Kunst und Charakter" ist mehr als eine Kritik gewidmet.

Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli. Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage der italienischen Ausgabe von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Wenn ein berühmter deutscher Musikforscher bereits von einer „Debussyschen Note" spricht, wenn dieser Komponist in seiner Heimat in Frankreich einen wahren Parteienstreit erregt und persönlich, in schärfster Polemik nicht nur über die meisten seiner komponierenden Landsleute und über das gesamte deutsche Musikleben der Gegenwart, sondern auch über viele erhabene Größen der Vergangenheit aburteilt, so darf die Frage, ob er ein Neuerer ist, wohl als eine brennende bezeichnet werden. Eine objektive, auf gründlicher Kenntnis und Analyse seiner Werke beruhende Untersuchung tat not; der römische Professor Setaccioli, notorisch einer der ersten Theoretiker des modernen Italien, hat sie geliefert, und er gelangt zu Resultaten, die jedem Leser einleuchten müssen, dabei in gefälliger, bei aller Strenge der Logik oft humorvoller Art vorgelegt werden.

Musikalische Studienköpfe von La Mara.

I. Band: ROMANTIKER. Mit 7 Bildnissen. 11., überarbeitete Auflage. VIII, 466 S., 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

II. Band: AUSLÄNDISCHE MEISTER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 7., umgearbeitete Auflage. VIII, 352 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

III. Band: JÜNGSTVERGANGENHEIT. Mit 6 Bildnissen. 7., neubearbeitete Auflage. VI, 318 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

IV. Band: KLASSIKER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 4., umgearbeitete Auflage. IV, 491 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

V. Band: DIE FRAUEN IM TONLEBEN DER GEGENWART. Mit 24 Bildnissen. 3., neubearbeitete Auflage. XI, 380 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung, und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

Stimmbildung von Karl Scheidemantel. 4. Auflage. 85 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten. Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

Voice-Culture by Karl Scheidemantel, translated by C. Karlyle. 2nd revised edition. VI, 78 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten „Stimmbildung" und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

Sprechschule für Schauspieler und Redner von August Iffert. VI, 98 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten „Deutschen Bühnenaussprache" an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der „Sprechschule" einen treuen Berater und Lehrer finden.

Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 8., neu durchgesehene Auflage. XVI, 108 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Das vorliegende Werk war das erste und ist bis heute das einzige geblieben, das über die Tätigkeit der Atmungsmuskeln und über ihren Zusammenhang mit dem Stimmapparat genaueste, auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung beruhende Aufklärung und zugleich ein reiches praktisches Übungsmaterial bietet, mit dessen Hilfe es dem Sänger ermöglicht wird, diese Muskeln systematisch zu entwickeln und zu schulen. Die Atemfrage ist auf dem Gebiete der redenden Künste stets eine Lebensfrage gewesen, daher hat sich dies kleine Buch auf diesem Gebiete längst als ein unentbehrlicher Führer eingebürgert und wird auch in seiner neuen Gestalt noch vielen Studierenden bei dem quälenden Zweifel: wie soll man denn eigentlich atmen? aus dem Wirrwarr des „Methodenunfugs" den rechten Weg von der Natur zur Kunst weisen.

Richtig Atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. 2., unveränderte Aufl. VIII, 48 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Dieses Büchlein wendet sich vornehmlich an alle diejenigen, die regelmäßig Atemgymnastik treiben. In anschaulicher Weise, unterstützt durch eine Reihe hübscher Abbildungen, werden darin Anleitungen zur

sachgemäßen Ausführung solcher Übungen gegeben. Wie wertvoll Atemübungen sind, erhellt aus der Tatsache, daß sie vielfach von Ärzten verordnet und in Sanatorien, Luftkurorten usw. täglich unter fachmännischer Leitung ausgeführt werden. Das vielfach anerkannte Buch ist daher erneut zur Anschaffung empfohlen.

Vom Musikalisch-Schönen von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Vom Musik-Traktate Gregors des Großen von P. Coelestin Vivell, OSB, aus der Beuroner Kongregation in Seckau (Steiermark). Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift, mit Druckerlaubnis der kirchlichen Obern. X, 151 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die Studie gilt in erster Linie dem Musikforscher; allein sie wird auch für die Bibliographen von Interesse sein, besonders für die Bibliothekare, welche handschriftliche Bestände in ihrer Obhut haben oder noch erwerben können.

Akkorde. Gesammelte Aufsätze von Felix Weingartner. IV, 306 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Mit dem ihm eigenen Freimut berührt der Verfasser die verschiedensten Zweige unseres musikalischen Lebens. Nicht selten wird ein polemischer Ton angeschlagen, während andererseits an vielen Stellen ein gesunder Humor durchbricht und auch der schlichten Plauderei ein Platz eingeräumt ist. Nur der geringste Teil der Aufsätze berührt theoretische Fragen; die meisten wenden sich an das allgemeine künstlerische Interesse, so daß dieses Buch auch dem Nichtfachmann eine willkommene Anregung bietet.

Über das Dirigieren von Felix Weingartner. 4. Auflage. 62 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Felix Weingartners literarische Werke gewinnen zusehends an Popularität. Ihre frische und offene Sprache und die von allen Zeitströmungen unabhängige Gedankenwelt ihres Autors erwerben ihnen allmählich auch dort Sympathien, wo man ursprünglich einen gegenteiligen Standpunkt einnahm. So hat auch die zuerst heftig angefeindete Schrift Weingartners »Über das Dirigieren«

eine solche Verbreitung erlangt, daß bereits jetzt eine vierte Auflage notwendig geworden ist. Man empfindet die reinigende Kraft, die von einem freien, idealen Künstler ausgeht und läßt sich gern von ihr leiten. Wenn Weingartner in der Vorrede zu dieser vierten Auflage stolz behauptet, daß er sich unbeirrt durch den Wirrsal um ihn her, seinen Weg gefunden hat, so wird ihm kaum widersprochen werden.

Bereits die dritte Auflage der Schrift »Über das Dirigieren« hat Weingartner gegen die früheren Auflagen wesentlich erweitert und umgearbeitet. Die vierte unterscheidet sich von der dritten hauptsächlich durch eine gedrängtere und übersichtlichere Gliederung des Stoffes.

Sur l'art de diriger par Felix Weingartner. Traduction par Emile Heintz. 70 pages. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die vorliegende französische Ausgabe ist eingerichtet worden, um den vielfach geäußerten Wünschen nach dieser Schrift im Auslande zu entsprechen.

Katechismus der Musik von J. C. Lobe. Durchgesehen und bearbeitet von Hugo Leichtentritt. IV, 143 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 1.50.

Dieser kleine Katechismus der Musik wurde bereits vor einigen Jahrzehnten von seinem Verfasser J. C. Lobe, der sich durch seine zahlreichen theoretischen Schriften einen großen Ruf erworben hat, veröffentlicht. Das Büchlein hat sich seinen Weg durch die Welt gebahnt und ist eines der beliebtesten Lehrbücher der elementaren Musiklehre geworden, für dessen Brauchbarkeit Dutzende von Auflagen sprechen.

In Form von Frage und Antwort erörtern die für den musikverständigen Laien sowohl wie für den praktischen Musiker bestimmten Darlegungen alles das, was beide auf dem Gebiete der Musiklehre und der praktischen Vokal- und Instrumentalmusik unbedingt wissen müssen: von den elementarsten Begriffen, wie Tonsystem und Notenschrift bis zu den kompliziertesten: einfachem und doppeltem Kontrapunkt, Kanon, Fuge, dem Wesen der Partitur und dem Wissenswertesten über die Eigenart der gebräuchlichsten Musikinstrumente usw. Zahlreiche, in den Text eingestreute Notenbeispiele kommen dabei dem Verständnis zu Hilfe. — Die vorliegende Ausgabe von Leichtentritt erhöht den Wert des Lobeschen Werkchens noch durch seine sorgsame Revision, durch Ausscheidung alles Veralteten, durch Berücksichtigung der neueren theoretischen Anschauungen. Die Leichtentrittsche Bearbeitung stellt also lediglich die zeitgemäße Bearbeitung des altbewährten Hilfsbüchleins für den jungen Musikbeflissenen dar; die handliche Form und die bewährte Methode des Originals sind dabei unantastbar geblieben.

In der Sammlung:

BREITKOPF & HÄRTELS KLEINE MUSIKERBIOGRAPHIEN

sind ferner erschienen:

Anton Bruckner

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Morold Geb. M. 1.—

Hugo Wolf

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Morold Geb. M. 1.—

Peter Tschaikowsky

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Otto Keller Geb. M. 1.—

Giuseppe Verdi

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Arthur Neisser Geb. M. 1.—

IN VORBEREITUNG BEFINDEN SICH DIE FOLGENDEN **BIOGRAPHIEN:**

Orlando di Lasso

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Eugen Schmitz . . . . Geb. M. 1.—

Giovanni Pierluigi Palestrina

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Eugen Schmitz . . . . Geb. M. 1.—

Gustav Albert Lortzing

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Georg Richard Kruse . . . . Geb. M. 1.—

Giacomo Meyerbeer

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Georg Richard Kruse . . . . Geb. M. 1.—

Richard Strauß

Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Steinitzer Geb. M. 1.—

